Quitarnos el disfraz.

Tesis de grado.

agradecimientos.

A mi director, Sergio Caggiano (Checho...), por haberme guiado, enseñado, comprendido, bancado, prestado gran parte de su tiempo de oro y dirigido de manera formidable, como lo ha hecho.
A mi familia por el apoyo.
A mis amigos y amigas, los más y menos, por el aliento y los miles de favores.
A todos los entrevistados por sus palabras.
A quienes en Lincoln me brindaron su tiempo sin ningún interés de por medio.
A quienes hicieron y hacen el carnaval de Lincoln, sean los que sean.
A todos los que estoy olvidando pero "ellas/os saben"...
Al carnaval.

cap. 1

abrir el telón.

fines y propósitos generales.

El presente documento es el resultado de una investigación realizada sobre los *Carnavales de la ciudad de Lincoln*, en la Provincia de Buenos Aires (ver, más adelante, "El carnaval de...?").

Avanzamos sobre estos festejos a partir de un grupo de ideas fundantes sobre las cuales encajamos nuestra mirada analítica y desarrollamos el grueso de las indagaciones, para lograr dar respuesta a dos interrogantes generales que requieren el planeamiento y cumplimiento de una serie de pasos metodológicos.

En primer lugar intentamos dar cuenta de la *significación social*[1] que adquiere el carnaval de Lincoln para diferentes actores sociales de la ciudad (designados especialmente para el análisis que aquí se efectúa), estableciendo una confrontación entre el último carnaval (*carnaval actual*: año 2002) y la atribuida a otro momento anterior del mismo (*carnaval pasado*), que aclararemos en su momento.

En esta dirección concretamos el planeamiento y construcción de *corpus* (discursivos) respetando una cierta simetría entre ambos, en la búsqueda de constituir *corpus homogéneos* sobre los cuales trabajar.

El cumplimento de ambas instancias es condición para llegar a recuperar las *continuidades*, *desfases* y *rupturas* en la *significación* del carnaval, a partir de un análisis contrastativo entre la *significación vigente* dentro del primer y segundo caso.

En segundo lugar, examinamos una problemática que contempla una relación con la anterior pero que forma parte de *semiosis diferentes* y de un abordaje también disímil (apreciaciones ambas que explicaremos en su momento). En efecto, y dentro del marco general que la indagación sobre la *significación* nos proporciona desde nuestra línea teórico-metodológica, nos preguntamos sobre las *apropiaciones* y *ocupaciones* que efectúan los distintos actores sociales reconocidos sobre los espacios delimitados dentro del *carnaval actual*.

Para la consecución de esta segunda empresa requerimos también del cumplimento de una serie de momentos analíticos; en primer término, el avance en la identificación y delimitación de diferentes actores sociales dentro del carnaval sobre los cuales organizamos la investigación.

Conjuntamente - y en otra dimensión - reconstruir (de acuerdo a una sistematización general) la emergencia de una *configuración espacial* propia al *carnaval actual* dentro de la cual anotaremos la manifestación de un conjunto de propiedades específicas de aquél: los espacios delimitados *oficialmente* dentro del carnaval, los dispositivos utilizados, los modos de desplazamiento propuestos, la división general (interna) de espacios ofrecida, entre los fundamentales.

[1] Haremos por única vez dos aclaraciones: la utilización de la categoría *social* será en algunos casos omitida en la medida en que acordamos no existe significación *no social* o bien, no hay significación *inherente* a los objetos del mundo; segundo, la utilización del singular *(significación)* no indica la presencia exclusiva de *una (1),* muy por el contrario, creemos que no hay *una única significación* posible en la medida en que siempre es dable – por definición - *una más* de un fenómeno determinado.

Recién cumplidos estos momentos nos ocupamos de avanzar sobre las *apropiaciones* y *ocupaciones* que los actores realizan sobre esta *configuración*: muy sintéticamente, de las *prácticas* de los mismos.

Tal como dejamos entrever aquí, el trabajo se articula entre la reflexión sobre dos niveles de análisis diferenciados dentro de los cuales formulamos interrogantes específicos.

Analizar el carnaval.

Escribiremos aquí y de forma muy breve nuestra entrada teórico – metodológica al análisis de este caso particular: una doble grilla orienta la consecución de los fines propuestos como nivel de análisis general, y en el marco del esquema propuesto.

Para explicar esta mención observamos brevemente algunos trabajos previos que cimentan el campo de estudio de este tipo de fenómenos, los cuales servirán para localizar más fácilmente nuestra mirada ante el problema.

En términos generales, las investigaciones reconocidas se ubican dentro de dos líneas parcialmente diferenciadas de análisis: una *socio-antropológica*, dentro de la cual se recupera la problemática de la religiosidad popular del festejo, o bien las relaciones entre éste y el modo de incorporación en tanto elemento identitario de una cultura determinada. Dentro de ésta se sitúan los trabajos de Renato Ortiz[2] sobre el carnaval brasileño y la religiosidad popular, como la línea de investigación de diversos autores mejicanos dentro de una tradición más *antropológica*. También García Canclini[3] a la luz de las obras de Roberto da Matta[4] y Victoria Reifler Bricker, autor que reconocerá la dualidad dentro de las celebraciones teniéndose como resultado una "reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte".

Una segunda tradición ocupa por ejemplo la publicación "Carnaval" (Ivanov, Mónica Rector y Humberto Eco) dentro de la cual se avanza por una perspectiva de *análisis semiótico* sobre el carnaval, pero indagando en problemáticas tales como la vestimenta, el baile y la organización de los cuerpos de baile, como la construcción de una *teoría macro* sobre los festejos.

Señalamos además dos trabajos realizados en nuestro país sobre la temática; por una lado, el análisis de Alicia Martin[5] en base a los carnavales de la Provincia de Buenos Aires (no se menciona el caso de Lincoln), en el cual desde una perspectiva antropológica se establece un análisis colectivo de los mismos en relación a las diferentes líneas teóricas que abordan la especificidad de los festejos populares; por otro lado, un ensayo perteneciente a Gabriel Darío Cocimano[6] en el cual desarrolla una línea de indagación sobre las la mirada del carnaval que aporta Mijail Bajtin, adentrándose en algunas otras características generales respecto de las transformaciones presentadas por los carnavales (sobre todo) del norte del país, y, por otro lado, utilizando al carnaval brasileño como *símbolo* de *espectacularización*.

Escribimos más atrás que estas menciones servirían para anclar nuestra entrada al problema, más que para situarla en una de ellas en particular. En efecto, obviaremos seguir este segundo camino, en la medida que la investigación

[2] Ortiz, Renato. "A consciencia fragmentada". Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1980.
[3] En Rinesi, Eduardo. "Ciudades, teatros y balcones". Editorial. Buenos Aires Año 1994..
[4] Da Matta, Roberto (1984). "O que faz o brasil, Brasil?". Rocco. Rio de Janeiro.
Da Matta, Roberto (1990). "Carnavais, malandros e hérois". Guanabara, Río de Janeiro.
[5] Martín, Alicia: "El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes", Cuadernos del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Nº 15.
[6] Cocimano, Gabriel Darío. "El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval". Universidad de Buenos Aires. En: **www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html**

realizada contempla la búsqueda de explicaciones a problemáticas diferentes y en el marco de la obtención de respuestas sobre un caso particular (Lincoln).

Efectivamente, nuestro análisis avanza en función de algunos planos que *atraviesan transversalmente* el trabajo (unas veces de manera más evidente, otras menos); la mención de éstos lleva a arrojar algo más de luz sobre el texto.

Nos interesa fundamentalmente y como temática general dar cuenta de la *significación* que se le atribuye al carnaval en el marco del trabajo sobre discursos verbales de los actores entrevistados (y retomando la especificidad que comprenderá hablar de *significación* de acuerdo a nuestra línea teórica dentro de una dimensión *espacio-corporal*). Los ejes que orientarán nuestra mirada serán los de *participación*, *observación*, *fiesta*, entre los principales.

Utilizamos una metodología de investigación de análisis del discurso, situándonos dentro de la propuesta desarrollada por el profesor Juan M. de Morentín tendiente a dar cuenta de *regularidades discursivas* (operativizando la categoría de Formaciones Discursivas de Michel Foucault) al interior de un cuerpo discursivo determinado[7].

Dentro de un *segundo nivel* analítico derivado (e *incluido*, según nuestro marco teórico-epistemológico[8]) en parte del anterior nos interesa la problemática de la *participación* en el carnaval de Lincoln, la que abre a un conjunto de niveles que componen y atraviesan el abordaje realizado. Se tratará en este caso de una instancia que optamos por definir como el análisis sobre "*cuerpos y espacios*" en el carnaval.

En la medida que no utilizamos una categoría previa (una determinada forma de *participar*) mediante la cual *mirar* las prácticas del carnaval, vincularemos este plano en relación al tratamiento que Mijail Bajtin[9] le otorga al mismo, recuperado aquí sólo como un modelo de referencia. Bajtin trabaja el concepto de *participación* en relación con (y en el marco de) un carnaval desarrollado durante la Edad Media y el Renacimiento a la luz de la obra de François Rabelais. La anacronía de algunas ideas (lógica, dada la contemporaneidad del carnaval abordado) requieren entonces sumarle el complemento de una *carga histórica* para alcanzar las formas de aparición que la *participación* asume en este caso particular. De cualquier forma, e insistimos en la enmienda, la utilización de éste constituirá para nosotros no más que un *modelo de referencia* conceptual.

Las *aperturas* sugeridas conforman un eje de indagación sobre la *apropiación* y *ocupación* de los espacios dentro del carnaval, para el cual las categorías derivadas del estudio sobre el *espacio* y *territorio* nos servirán a los fines propuestos.

Así también, y articulado con la indagación sobre la *participación* y la *apropiación y ocupación* espacial, la problemática de la *expectación* comporta una problemática esencial.

[7] La mención más amplia sobre las características generales (supuestos, objetivos, operaciones, etc) que asume esta propuesta metodológica, se encuentra en el Anexo que sigue al documento principal.
[8] Ver el desarrollo de esta idea en el Anexo.
[9] Bajtin, Mijail. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais". Alianza Argentina. 1ra Edición. 1994. Buenos Aires.

Tratándose de un terreno metodológico menos desarrollado, proyectamos realizar algunas entradas nuevas al problema, teniendo como fin enunciar aportes novedosos en esta área.

¿El Carnaval de...?

En la medida que nuestro trabajo se enfoca en un caso particular (el carnaval de Lincoln), anotamos algunas líneas sobre el mismo que pensamos pueden servir tanto a la comprensión de la importancia de reflexionar sobre aquél, como a la formación de un *background* que permitan al lector una introducción más rápida a nuestras reflexiones.

La ciudad de Lincoln se ubica al noroeste de la provincia de Buenos Aires, funcionando como cabecera del partido que lleva su nombre. Su origen institucional se remonta al año 1865, cuando fuera creada por ley (el 19 de Julio de aquel año); el nombre proviene de un homenaje al político norteamericano, asesinado en aquel momento.

Se trata de una ciudad cuya economía se sostiene sobre una base combinada entre agricultura y ganadería, y en la cual residen cerca de 30.000 habitantes. La actividad turística implica únicamente un aporte económico secundario para la zona, empero hacemos referencia a la misma en la medida que "*oficialmente*" se sitúa al carnaval al interior de este ámbito: *evento turístico*.

El nacimiento del carnaval en Lincoln puede ubicarse en 1906, año en que "... recorrió el corso Linqueño una comparsa cuyo estandarte se exhibe en el Museo Histórico de Lincoln"[10]. Si bien se trata de una fecha más o menos estimativa, según narran las escasas crónicas y aportes bibliográficos al respecto, puede decirse que desde entonces y hasta la actualidad no se verifican interrupciones en el desarrollo de los mismos.

La organización de los festejos se sitúa más o menos uniformemente entre los meses de febrero y comienzos de marzo de cada año, en horario nocturno y teniendo en la actualidad una duración de 6 o 7 noches. El ingreso al festejo actualmente es gratuito mientras que la afluencia de personas ha aumentado notablemente en los últimos años, llegando a más de 10.000 en una noche (en el caso del año 2002).

La característica de *artesanal* destacada por la frase acuñada de "*Capital Nacional del Carnaval Artesanal*" hace mención a una modalidad de producción determinada ("*cartapesta*", que explicaremos más adelante) de los llamados *motivos* del carnaval, elemento que es recuperado las más de las veces como característico del festejo (del cual las "*carrozas*" constituirían su *estandarte*)[11].

Arturo Jauretche, oriundo de esta región, escribe en "*Pantalones cortos"* respecto de los carnavales de la década del '10: "Enseguida que aflojaba el tiempo de barrilete empezaba la construcción del carro del carnaval, que también se hacía en lo de Gangoiti, donde teníamos el papel mixto de colaboradores y colados (...) El corso de mi pueblo era el escenario de amaneradas cortesías con que hombres y mujeres intercambiaban serpentinas y perfumadas varas de nardo, la flor que en esta época está en su apogeo".

[10] Salerno de Huzman, Stella. Carnavales Linqueños. Historia de una fiesta popular. 1993. Inédito.
[11] Las diferentes referencias que hagamos a "*motivos*" se enmarcarán dentro de este camino.

"Se conocía en aquel tiempo el lenguaje de las flores y su colocación en el pecho de las damas o en el ojal del saco de los hombres, constituía un lenguaje cifrado, que incitaba o rechazaba, insinuaba preguntas y contestaciones, con lo que estas delicadas mensajeras venían a suplir la audacia que faltaba a los tímidos amantes (...) Todos estos diálogos tácitos – casi un lenguaje masónico -, se intercambiaban entre vehículos, peatones y palcos, mientras los disfrazados se liberaban de su cortedad tras las grotescas máscaras, o aquellas increíbles, por inexpresivas, caretas de alambre".

"Unos se aguantaban a pie firme y participaban en este reemplazo de las serpentinas y las flores por los chorros, los baldes y los globos de agua y otros, más previsores, se cubrían con impermeables".

"Los chicos no eran admitidos en el juego con agua de los grandes, que era un sí y un no agresivo, enmascarando el desvaneo amoroso y también las vivas tentaciones, resultado de la ropa que al mojarse moldeaba las formas femeninas ocultas bajo el velo de las polleras y batas".

Pocas de estas figuras perduran de manera *pura* en el carnaval actual, en la medida que el festejo ha atravesado múltiples transformaciones en el marco de otras que lo exceden y que tiene que ver con *condiciones socio-históricas* que llegan hasta la historia misma de nuestro país. Las mutaciones a las que nos referimos – a sabiendas de que formarán parte de una clasificación que por definición *olvidará* algunas - pueden sintetizarse con:

- Diversas prohibiciones dentro del carnaval ("Siendo necesario establecer disposiciones que reglamenten las fiestas y juegos de carnaval, (...) El jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires dispone y hace saber: Art.1°. queda terminantemente prohibido, a las personas de cualquier sexo o edad bajo pena de cincuenta pesos de multa o veinte días de arresto, el uso de disfraces o fantasías prohibidos en el art. 2°. (...) el uso de vestiduras de sacerdote, uniformes militares de la época y trajes indecorosos así como también se prohíbe en absoluto disfrazarse de hombre a las personas de sexo femenino y de mujeres a los de sexo masculino"[12]).
- Mayor o menor afluencia de personas ("Entrando a la década del cuarenta los comentarios son de una notable caída en lo que a número y calidad de motivos se refiere"; "En 1967 el corso toma una inusitada proyección, la prensa y los canales de TV porteños le dedicaron grandes espacios a nuestra fiesta"[13]).
- Variaciones sobre los elementos utilizados para el juego ("En 1961 y 1962 el decaimiento continúa y noche a noche crece el juego con agua, hasta tomar características de violentas guerrillas, de modo que hasta 1963 fueron verdaderos *corsos de agua*. (...) En 1964 resurge el corso, se juega con papel picado y serpentina, desapareció el juego con agua"[14].

[12] Edicto Policial. Año 1933. Publicado en periódicos de la época.
[13] Salerno de Huzman, Stella. Op.cit.
[14] Ibidem.

- Relevancia: a lo largo de su historia recibió las siguientes distinciones "CAPITAL NACIONAL DEL CARNAVAL ARTESANAL" (Ordenanza N° 1024/94), "DE INTERÉS TURÍSTICO PROVINCIAL PERMANENTE" (Resolución N°22, Exp. 2760-571/93, Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires) y "DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL (Resolución N° 07, Exp. 004/95. Secretaría de Turismo de la Nación).
- Modificaciones en su edificación interna: "En 1983 los corsos son organizados por el Club El Linqueño (...) Los llamó *Rutilantes Corsos* 83. Con la intervención de comparsas correntinas de primer nivel, Marabú, Copacabana, Samba Show. A todo esto se sumaron las carrozas linqueñas de magnífica terminación. Fue un carnaval espectacular, montaron tribunas, y se colocaron sillas para erradicar al público de la avenida"[15].

Tal como dijimos, las transformaciones no agotan la larga historia que los carnavales linqueños acarrean en su desarrollo; tampoco es nuestro objetivo indagar respecto de las mismas puntualmente.

Con lo anterior sólo queremos mostrar que el carnaval de Lincoln forma parte de una tradición mantenida a lo largo de casi un siglo y compone sin duda una manifestación cultural que concita un amplio interés a nivel local y regional.

La ausencia casi completa de trabajos de investigación sobre el festejo aporta un plus de relevancia al abordaje analítico que proponemos, en cuanto pensamos puede contribuir la comprensión del carnaval en cuanto fenómeno cultural propio (distintivo aquí) de una región, proporcionándonos conocimientos sobre las articulaciones entre aquél y el desarrollo socio-cultural de una localidad como Lincoln.

La importancia del carnaval[16] motiva la proposición que aquí nos ocupa, pretendiendo dar cuenta de la *significación* del carnaval (*actual / pasado*) según los discursos donde el mismo *queda dicho*, pero avanzando paralelamente en la reflexión sobre la *participación* en el carnaval del año 2002 a través de la indagación sobre una semiosis *espacio-corporal*.

Ninguno de los dos niveles de análisis se pretende *cerrado* y *acabado*; muy por el contrario, pensamos que la posibilidad de abrir a otros abordajes de este u otro caso, como la apertura a nuevas variantes del problema (o a nuevas preguntas sobre el tema), pueden conformar un aporte significativo al campo de estudio.

La exposición se establece según una primera parte donde trabajamos sobre los discursos de los entrevistados. Pretendemos allí dar cuenta de la *significación* del carnaval, a partir de diferentes ejes que puedan contribuir a una más clara comprensión de nuestro análisis.

[15] Ibidem.
[16] No anticipamos conclusiones ni nos valemos de juicios personales para la escritura de esta idea; en efecto, la misma nace de aquellas generalidades ubicadas en el marco de la consulta de diversos registros: material gráfico (diarios y revistas de Lincoln); material audiovisual (videos familiares,

En segundo lugar, presentamos la indagación sobre los modos de construcción de una *participación* (y su relación ¿antagónica? con una *expectación*) en el marco de la *apropiación* y *ocupación* espacial en el carnaval.

En tercer y último lugar, proponemos una articulación de las ideas centrales desarrolladas hasta allí, intentando aportar más claridad y desarrollo a las mismas.

transmisión del cable local); conversaciones informales con diferentes informantes (carroceros, organizadores, etc), entre las principales.

a saber…

Contamos de forma más o menos uniforme con la constitución de dos *corpus* diferenciados de análisis compuestos por conjuntos de discursos producidos para tal fin: *carnaval actual* (año 2002) y *carnaval pasado*[17].

Se abre así el terreno para avanzar sobre las atribuciones / interpretaciones en términos de *significación social* que un conjunto determinado de actores localizados, en determinada sociedad (Lincoln) y en un momento dado de su historia (año 2002) le asignan a ambos períodos, como problemática general, avanzando luego sobre terrenos más específicos de análisis al interior de los mismos.

Obtenemos de esta forma dos corpus diferenciados: un primer corpus con *discursos actuales sobre el presente* (*carnaval actual*), un segundo corpus con *discursos actuales sobre el pasado* (*carnaval pasado*).

En primer término, nos abocaremos a la definición de la categoría "*carnaval pasado*" que manejaremos a lo largo del documento, utilizando para ello lo *efectivamente dicho* por los actores entrevistados ubicados dentro de aquel carnaval.

Una vez cumplido esto, organizamos la exposición sobre ambos corpus en dos momentos diferenciados mediante los cuales abordaremos el *carnaval actual* y el *carnaval pasado* respectivamente, pero que contarán con criterios particulares en relación con una elección teórica derivada de la formulación de nuestros objetivos.

Al interior del abordaje del *carnaval actual*, y en términos más formales, dividimos el análisis en un nivel general que incluye como eje central la búsqueda de la *significación* atribuida al carnaval linqueño (con las diversas reflexiones que amerite el hallazgo de problemáticas en su interior); y concretando la aparición de diferentes colectivos en relación al funcionamiento que observemos presente en cada uno.

Respecto del *carnaval pasado* organizamos la indagación y exposición siguiendo las líneas generales que emergen del anterior, y en un diálogo constante con los avances que se fueran alcanzando sobre el *carnaval actual*, aunque relativizando su trascendencia individual y concentrándonos con mayor precisión en lo que este *nos dice* del primero.

Avanzaremos por último en la formulación de algunos lineamientos finales de carácter no-conclusivos que pretendemos contribuyan a la escritura de reflexiones para una comprensión y articulación más clara de las observaciones anteriores, como a la apertura a nuevas preguntas sobre el tema abordado que no son objeto de este trabajo.

Diremos por último que la problemática de la *participación* en el carnaval constituye un *nivel* privilegiado desde el cuales indagamos al *carnaval actual / carnaval pasado*.

[17] Abordaremos esta categoría con mayor precisión más adelante.

El *carnaval pasado*: o de qué estamos hablando...

Nos ocupamos aquí de la definición de una de las categorías analíticas que utilizaremos a lo largo del trabajo: el *carnaval pasado*.

Si nuestro primer *corpus* de análisis está constituido por discursos referidos al *carnaval actual* (*discursos actuales sobre el presente*), comprendiendo la designación que para nosotros asume el carnaval del año 2002, sobre el *carnaval pasado* tomamos la decisión de no especificar *a priori* un recorte sobre la historia del mismo, sino recuperar las regularidades halladas al interior de los discursos respecto de la designación de una determinada etapa de su desarrollo, ubicada dentro de un lapso temporal o bien fecha exacta.

Se impone entonces determinar a cuáles de éstas responde la designación de un *carnaval pasado* en el juego de relaciones establecidos por los discursos de los actores de este conjunto, así como los ejes sobre los cuales se ejerce este recorte y en función de cuál o cuáles elementos se delimita una variación interna[18].

El primer universo a abordar corresponde a los discursos de los entrevistados de este conjunto que definimos en el *adentro*, mientras que el segundo será el de los entrevistados correspondientes al *afuera*[19].

La enunciación del *carnaval pasado* dentro del afuera (constituido por actores que definimos como *carroceros*) corresponde de forma parcialmente homogénea al acontecido entre un período temporal que podemos ubicar desde finales de la década del '60 en adelante, aunque se establece una fecha estimativa de finalización a fines de la década del '70.

El *carnaval pasado* hace entonces referencia al desarrollado en la ciudad de Lincoln, desde mediados de la década del '60 hasta finales de la década del '70 dentro del siglo XX.

> *"... hubo épocas de apogeo allá por los años '30, después los '50 y después la última época empezó en el '65, en el '65 fue el aniversario del pueblo y la comisión que había trabajado bien". "... el máximo, el máximo pico yo creo que fue en el año '76, yo creo que en año '76 ya te digo..."* (Batata).
> *"... 25 años atrás se trabajaba más por (...)"* (Gustavo).
> *"... lo que sucedía en esa época, de los años '70 en adelante, también había era una innovación de métodos de movimientos año a año que se fue saturando..."* (Marcelo)[20].

[19] Ambos conceptos aluden a la ubicación de los mismos dentro de una *arquitectura interna* específica al carnaval; es decir, el *afuera* no indica un espacio exterior al festejo sino una delimitación al interior del mismo. De cualquier forma, la explicación sobre ambos conceptos será retomada con el avance de la investigación en la medida que *nos habla* a la vez de otras cuestiones que nos ocuparán luego.

[20] Desde aquí en adelante recurriremos a diferentes momentos de las entrevistas a los actores abordados para ilustrar en parte las reflexiones que las anteceden, marcadas sobre el texto por medio de estos rasgos estilísticos particulares: *cursiva con menor tamaño y centrada*.

La definición del *carnaval pasado* se realiza centralmente y de forma recurrente en base a la confrontación constante con diversas características derivadas del *carnaval actual*, las más de las veces en términos positivos, destacando algunas cualidades que en la actualidad han dejado de existir. Esta particularidad la observaremos al interior de los diversos ejes que definiremos luego, y que atraviesan transversalmente los discursos analizados.

Conjuntamente, dicho recorte no se concreta más que sobre una base concreta definida mediante un proceso de reflexión por el cual se operan búsquedas de diferentes hechos que sirven de *leit movit* del mismo (unas veces más formalmente, otras de forma matizada). La recuperación y enunciación de estas situaciones al interior de los discursos de los entrevistados invita a distinguir entre un carnaval y otro en términos temporales (*pasado / actual*) a la vez que produce una separación entre dos tipos o formas de aparición determinada del carnaval dentro de su desarrollo: el *carnaval pasado* sitúa primero un carnaval de *otro* tiempo, pero asignándole un determinado conjunto de cualidades intrínsecas al mismo. De esto nos ocuparemos a continuación.

Organizaremos según un orden descendente de importancia aquellos ejes sobre los cuales observamos que se asientan las diferentes apariciones del *carnaval pasado*.

Configuración espacial. Nos referimos aquí muy brevemente y de forma más que esquemática, a la recuperación de una determinada forma de organización interna del carnaval[21].

La aparición del *carnaval pasado* se encuentra asociada directamente dentro de este conjunto de actores a la existencia de una *configuración espacial* determinada, caracterizada por la circulación de los *motivos* y las personas en el carnaval en un sentido de *doble mano*, o bien *ida y vuelta*.

La recuperación de este eje refiere la utilización a modo de referencia tácita de la organización interna de *otro* carnaval desarrollado (si bien mantenido en sus características más generales hasta la propia organización del *carnaval actual*), donde la *configuración espacial* corresponde a un orden diferente al adoptar otra forma: caracterizada por la circulación de los motivos en una única dirección (*ida*).

Indagando sobre el sustento de este primer eje reconocemos la aparición de dos núcleos diferenciables:

1) **Circulación**: nos referimos aquí a la incorporación de un problema de *tránsito* al interior del carnaval, conflicto de circulación de las personas y los motivos, resuelto por este primer conjunto de actores en dos sentidos aparentemente antagónicos:
   a) Obstaculización: la recuperación de la *gente dentro* de la calle como consecuencia de la edificación de esta configuración espacial de *doble mano*, resulta en un inconveniente a la hora del tránsito de los motivos por la misma, a la vez que perturba la consumación de un orden interno

[21] Esta categoría será explicada más detenidamente dentro del desarrollo de nuestro análisis sobre "cuerpos y espacios".

junto a la importancia atribuida a los motivos, producto de su percepción.

b) Redención: la enunciación del mismo problema se resuelve en una *tolerancia* respecto de la *obstaculización* en nombre de un carnaval que ya *no existe*, y trayendo a cuenta la posibilidad de una mayor *diversión*, o bien *algo* que ayuda a la emergencia de *algo bello*.

c) Participación: la actualización de este eje incorpora por último una resolución en términos de una *mayor participación* en el *carnaval pasado* (y respecto del carnaval actual).

> *"... lo que pasa es que con la gente en la calle y con ciertos motivos que se llevaban sobre los hombros y ciertas comparsas era imposible transitar con los motivos, no se podía apreciar nada, se desbordaba todo..."* (Marcelo).
> *"... (en el carnaval de antes) te perjudicaban también porque te lo rompían al carrocero, pero también como anda gente alrededor de la carroza se hace más lindo, ahora vos hacés el desfile con mejores carrozas a lo mejor y vos las ves pasar y son aburridas porque no hay gente alrededor".* (Mono).

Estas reflexiones disparan a la necesidad de abordar otras como la construcción de una participación en el carnaval en función de una determinada organización interna; derivarán entones en el análisis desarrollado más adelante sobre *cuerpos y espacios* en el carnaval, donde recuperamos parte de las discusiones abiertas e incorporamos otras nuevas.

Romanticismo. Agrupamos bajo esta categoría un conjunto de discursos en los cuales el punto de inflexión entre dos carnavales (*pasado / actual*) se instala sobre el encuentro y consecución de un determinado *móvil* para la producción de motivos (en concordancia con las cualidades del grupo de actores abordados: carroceros).

La aparición de este eje encuentra su apoyo en un contraste respecto de lo que se desarrolla en el *carnaval actual*, en los términos de unas prácticas más próximas a una *transacción comercial*.

El *romanticismo* aludido corresponde entonces a la recurrencia en la enunciación a un período temporal en el cual la producción de motivos (carrozas, en este caso) encontraba su fundamento en una *competencia leal* entre los productores, dentro de la cual el *amor* por el trabajo que se realiza aparece exaltado como fuente primera. El componente sentimental trae a cuenta aquí la aparición de la atribución de propiedades específicas al carnaval dentro de una dimensión simbólica.

Esta enunciación en términos positivos se carga aún más de sentido al momento de efectuarse un contraste – directo o indirecto – respecto de las diferencias con el *carnaval actual*, donde la *competencia* y el *amor* se enfrentan a la emergencia de un carnaval en tanto que materialidad, en el cual la búsqueda se

limita al alcance de la instancia última que se deriva de la *competencia*: el premio, atravesada así por una argumentación con raíces fundamentalmente *económicas*.

> *"... aquella época (año 1976) era mucho más romántica, era mucho más competitiva entre nosotros por eso te decía yo que ahora estamos mucho más en conjunto nosotros, que estábamos mucho más unidos."* (Batata).
> *"... hace 25 años atrás se trabajaba más por amor al arte, es más, se terminaba y con el premio lo que se cobraba se lo gastaba en un asado viste, se compartía con todos los que habían ayudado."* (Gustavo).

Producción. Hacemos aquí referencia al encuentro recurrente en los discursos de los carroceros de la enunciación (descriptiva) de una escena de este *carnaval pasado* vinculada a la *construcción de motivos*, las características que esta asumiera, y sus implicancias. La aparición de este nivel de *producción* aparece localizado en función de dos sub-ejes:

a) Cuantitativo: *aquel* carnaval señalado incluye una amplia producción de motivos (carrozas y otros) que resultaban en un número mayor con respecto al *carnaval actual* (y como resultado de un trabajo que se señala también como "*mayor*").
b) Cualitativo: la aparición de un argumento apoyado en propiedades cualitativas respecto de la producción de motivos, indica el encuentro de dos momentos:
   - Uno donde se recupera la *modalidad de producción* artesanal que supone la construcción de carrozas, característica que a su vez se asume como destacable; junto a las consecuencias para los motivos que asumiera dicha modalidad.
   - Un segundo, referido al nacimiento de una etapa histórica donde tienen lugar el desarrollo de diversas técnicas de construcción de motivos; técnicas que posteriormente variarán como consecuencia de un proceso evolutivo que se viera entonces en su iniciación.

> *"... yo siempre digo que en el año '76 hubo 18 carrozas, carrozas de antes era de cuatro acoplados, tres acoplados, tenía muñecos a lo bestia era, y más de 100 cabezudos, más de 100 máscaras sueltas, 60 o 70 minicarrozas; era un corso digamos al tope con mucho trabajo, mucho trabajo artesanal."* (Batata).
> *"... en esa época (años '70) también lo que había era una innovación de métodos de movimientos año a año que se fue saturando como toda cosa que evoluciona hasta un cierto punto y por motivos de costos, creo que fuertemente de costos, y que se llega a ciertos temas que ya no se puede avanzar."* "*... se trabajaba con lo que era el agregado, se salía dos días con una cosa y a la misma carroza se le iba agregando motivos entonces siempre hay un incentivo para ver una cosa nueva y hoy eso no ocurre, por eso se torna un poco apagado".* (Marcelo).

Avanzamos ahora sobre la delimitación (y características que aquella asuma) de un *carnaval pasado* dentro del grupo de actores que definiéramos en el *afuera*.

La enunciación del *carnaval pasado* para los actores del *afuera* funciona a partir de la delimitación de dos ejes determinados.

El primero respeta en general el recorte ejercido dentro de los actores *carroceros*, estableciéndose un lapso temporal que responde a un período comprendido entre mediados de la década del '60 y finales de la década del '70, durante el siglo XX. En este conjunto el recorte se observa aún de forma más clara y evidente que en el caso anterior.

El segundo eje dentro de los actores del *afuera* indica un período específico posterior funcionando como punto de quiebre respecto de una regularidad hallada entre un carnaval y otro (*actual / pasado*): comienzos de la década del '80 (aludiendo algunos a una fecha específica: 1983, 1984).

Esta observación exige entonces la ampliación del recorte anterior por medio del cual designáramos al *carnaval pasado*: para el conjunto de actores del *afuera*, el *carnaval pasado* alude a un período de la historia del mismo, situado entre mediados de la década del '60 y comienzos de la del '80, durante el siglo XX.

> *"... cambió más cuando vino el Centenario (de Lincoln) en el año '65, entonces ahí ya empezó a tomar brillo de buen carnaval..."* (Matrimonio).
> *"... la época que más me gustó fueran ya te digo la que me tomó en la adolescencia mía viste, en los 15 o 16 años míos, que podrían haber sido en el año '68 al setenta y pico..."* (Gustavo).
> *"... a partir del año '83 al carnaval lo organizó el Club El Linqueño, y dejó de ser la esencia de acá..."* (Coco).

Configuración espacial. El eje indica aquí una prolongación respecto del análisis anterior, aunque a diferencia de aquél nos encontramos con un mecanismo invertido: la aparición de una *configuración espacial* recupera aquí también como punto de quiebre no ya exclusivamente una *configuración pasada* sino una *configuración actual* recuperada de forma positiva y a partir de la cual se *habla* de la primera.

Los espacios dentro de los cuales aparece articulado el concepto son:

1) Espectacularización: la instauración de una *configuración espacial* novedosa (única mano: ida) que niega la que aquí se recupera (doble mano: ida y vuelta) determina el nacimiento de otra modalidad de carnaval en tanto "*espectáculo*".
2) Organización: la recuperación directa de los responsables de la organización del carnaval como parte de la instauración de otra organización interna (única mano: *ida*), asignándoles una importancia decisiva para la consecución de aquella.
3) Instancias de acercamiento / distanciamiento: nos referimos aquí al encuentro de alusiones a los cuerpos de los "*actores*" y

"*motivos*" dentro del carnaval, y a las relaciones posibles reconocidas entre los mismos:

a) Lucimiento: correspondiente a los "*motivos*"; en detrimento de una lejanía entre estos y las personas, y como garantía de la no-destrucción de los primeros.
b) Contacto: entre los "*motivos*" y los "*actores*", y estos entre sí; lo que da como resultado la descripción de una escena donde se privilegia el *roce* de los cuerpos.

4) Comunicación: la referencia a una *configuración espacial anterior* (*ida y vuelta*) aparece en contexto enunciada junto a la posibilidad de una apertura comunicacional: el (o los) encuentro entre los "*actores*" (ya sea entre linqueños, o entre linqueños y personas de otras localidades).

> *"... ahí (año '84, '85) apareció el corso de una sola mano, corso espectáculo, de una sola mano porque antes el corso era ida y vuelta...";"... el corso de una sola mano cambia todo, porque en el corso de una sola mano no había posibilidad de lucimiento..."* (Héctor).
> *"... aquellos (carnavales) que yo conocí eran de dos manos, iban y venían, pero luego cuando se comenzó a estudiar la forma del recorrido del carnaval que me acuerdo que se cambió también con el Centro Unión Comercio e Industrias cuando lo organizó al carnaval..."* (Omar).
> *"... como ya te digo el carnaval era ida y vuelta, en la misma avenida se podía hacer más largo y la gente caminaba en contramano, en la mano se encontraba la gente de las chacras con la gente del pueblo todos viste, esa era la esencia de venir al corso..."* (Coco).

Producción. Aparece nuevamente este nivel desde el cual se opera un *recorte* del *carnaval pasado*, pero articulado según (otros) tres ejes:

a) Cuantitativo: el *carnaval pasado* indica por un lado la aparición de un mayor número motivos que incluyen a las carrozas como uno más dentro de otros posibles (comparsas sobre todo). Así también, el reconocimiento de los mismos se ejerce para uno y otro caso de forma individual, recuperándose en el lugar de los carroceros la actividad desarrollada por Enrique Urcola[22].
b) Cualitativo: se incluye también a las *comparsas*[23], destacando como elemento de estas su pertenencia a otras localidades. Se señala también el nacimiento de técnicas cada vez más cuidadas para la producción de motivos, aunque sin mencionarse la especificidad de un trabajo *artesanal*.

[22] Este es recuperado de forma recurrente (incluso en bibliografía sobre el tema) como el responsable de la enseñanza y desarrollo de la técnica de construcción de *cartapesta,* basada muy sintéticamente en el trabajo con capas combinadas de papel y engrudo.
[23] Nos referimos al conjunto de actores que incluye un conjunto encargado de la percusión y un cuerpo de bailarines, señalados también como *batucadas.* Utilizaremos indistintamente ambas categorías dentro de este trabajo.

c) Estimulación: la presencia de una *estimulación* como elemento fundamental a la hora de explicar el desarrollo de los sub-ejes anteriores: la recompensa que obtuvieran los destacados.

> *"... el carnaval del Club El Linqueño fue fantástico, el Linqueño trajo Bahía Samba Show de Corrientes, Araberá de Corrientes, Papelito y Copacabana de Gualeguaychú y trajo una morenada de Uruguay (...) más el muy buen trabajo de carrozas que hubo ese año..."* (Héctor).
> *"... en el año '65 entonces ahí ya empezó a tomar brillo de buen carnaval que fue cuando en el centenario el finado Urcola que vivía en aquella época hizo aquellas carrozas hermosas, carrozas alegóricas al centenario..."* (Matrimonio).
> *"... para mí los '70 (...) por la calidad de trabajos, carrozas, por el movimiento, ahí se comenzaba a ver el movimiento, el trabajo, la luz, comenzaba el carrocero a ponerle más atención al detalle que era lo que llenaba la algarabía, que llenaba al que entendía..."* (Omar).
> *"... te hablo de los años '70, con unos amigos que sacamos sexto premio pero había muchos premios y había muchísimos motivos, pero todos tenían premio, premio importante, tenían estímulo."* (Coco).

Ludismo. Otro de los niveles sobre los que se asentará el recorte temporal mediante el cual se define un *carnaval pasado*, hace foco en la diferenciación entre prácticas lúdicas pertenecientes a un *carnaval actual* y a uno *pasado.* Estas acciones se asientan sobre dos dimensiones particulares:

a) Naturaleza lúdica: la consecución de un juego dentro del *carnaval pasado* comporta una propiedad más cercana a la *ingenuidad* (como contrapartida de cierta picardía o malicia, propia del *carnaval actual*).
b) Materia Prima: en relación a la enunciación de la utilización de instrumentos particulares para la consecución de este juego con raíces *inocentes*. En este sentido, se menciona fundamentalmente el papel picado y el agua, además de asignárseles una mayor accesibilidad para las personas en términos adquisitivos.

> *"... desde el año '68 al setenta y pico, lógicamente se divertían de otra manera (...) se tiraba agua, se jugaba con papel picado, no como ahora que juegan con nieve y ese tipo de cosas así."* (Gustavo).
> *"El carnaval de antes era sin malicia, no como ahora, el papel picado te lo tiraban así como con la mano, no como ahora que te revuelven la cabeza, y ya no se usa más tampoco porque la nieve de ahora es muy agresiva, muy agresiva..."* (Matrimonio).

Concurrencia. Designamos con esta categoría la presencia de un componente mediante el cual se enuncia dentro del *carnaval pasado* una cantidad apreciable de personas que concurrían al mismo. La *concurrencia* al festejo responde aquí a tres aspectos diferenciables:

a) La afluencia como consecuencia de una *moda* de época mediante la cual se *estilaba vacacionar en los pueblos*.
b) La concurrencia de personas no sería más que una apariencia propiciada por la *instancia de contacto* producto de una *configuración espacial* determinada: *parece que hubiera más gente*.
c) Producto de un carnaval en el cual no se cobraba entrada a las personas, lo cual aseguraría un cierto número de concurrentes que lo convertiría en un "*festejo popular*".

> *"... y la gente comenzó a vivir el carnaval de antes, de los años '70, cuando fue gratis hubo picos en Lincoln, yo recuerdo un viernes de 8.000 a 15.000 personas (...) yo creo que también pasa un poco por ahí que el carnaval tiene que seguir siendo gratis siempre porque la participación de la gente. Tiene que ser popular."* (Omar).
> *"... la diversión era la cantidad de gente que había (hace treinta y algo años atrás) porque se estilaba mucho vacacionar en los pueblos, las familias, los parientes en cada casa de Lincoln, se albergaba parientes; en aquella época la gente a lo mejor lo único que hacía de Buenos Aires era volver a su pueblo en los días de vacaciones que coincidían con los carnavales..."* (Coco).

Sabemos ahora a qué nos referimos cuando hagamos mención a nuestro *carnaval pasado* en relación a como el mismo *queda dicho* (recortado, aquí) por el conjunto de actores que *hablan* del mismo, en la articulación de un número de ejes que explicamos a continuación.

Carnaval actual:

"Comunicación sin emoción". (Soda Stereo)

Dividimos esta etapa del trabajo en relación al abordaje de tres *sub-corpus* diferenciados: en el marco de nuestro eje definido como ***adentro***, el primero corresponderá al trabajo sobre los discursos de los actores del *sub-corpus comparsas*; mientras que el segundo se ocupará de los discursos de los actores del *sub-corpus carroceros*. Por último, nos adentraremos sobre el conjunto de actores que hemos definido dentro del *sub-corpus* ***afuera***[24].

Intentamos dar cuenta de la *significación* que adquiere el *carnaval actual* (el *sentido* que recibe) en el marco del trabajo sobre discursos sociales, para lo cual atenderemos la reconstrucción de diversos ejes dentro de los cuales el término "*significación*" constituirá una búsqueda posible. La diferenciación entre los niveles de utilización de esta categoría quedan de esta forma enunciados: el primero constituye una *entrada* epistemológica al problema – anterior al (y condición del) propio análisis -, mientras que la segunda posibilidad conforma una operación posible entre muchas otras, asociada con la idea de *significación* utilizada por nuestros entrevistados durante las entrevistas (como sinónimo de "*símbolo*").

1. Comparsa.

"Que la alegría no es sólo brasilera" (Charly García).

El *carnaval actual* dentro de este conjunto de discursos aparece organizado en relación a un número determinado de ejes que hemos clasificado según categorías analíticas.

Asumimos inicialmente la capacidad de ejercer sobre algunos de estos ejes una reflexión más profunda que nos posibilite acercarnos a una comprensión amplia del fenómeno, así como existirán otros que requerirían de una indagación posterior sobre algún pasaje interno al discurso que abra a problemáticas nuevas.

El carnaval aparece entonces construido en cuanto *significación* en la articulación establecida entre los siguientes niveles:

1.a. **Emocionalidad**.

El *carnaval actual* está asociado regularmente con un conjunto de cualidades encajadas dentro de una dimensión *emocional*, que compete a la aparición de algún tipo de sentimiento nuevo respecto de otros a los cuales definiremos aquí como *estado meseta.* El concepto no es azaroso: intentamos con el establecer un contraste que aflora en el discurso entre una *emotividad* constante, pasiva y dotada

[24] La reunión de los dos primeros conjuntos de actores sobre esta categoría *adentro* (y al exterior de esta: *afuera*) responde a algunas líneas resultantes del análisis realizado como a exigencias propias del material con el que trabajamos, en relación a la diagramación de nuestros *corpus*.

de cierta previsibilidad que el carnaval pareciera quebrar, disparando así a una dispersión de aquella que resulta en un pico emocional.

Esta *emotividad activa* que trastoca el funcionamiento de un *estado meseta* no se sitúa entonces en un desgaste, depresión respecto de una *emocionalidad* previa y sostenida, sino en la activación de una parábola respecto de otra constante, como consecuencia del desarrollo del festejo.

De cualquier forma, y para lograr comprender mejor el concepto, enunciamos los espacios de aparición de esta categoría. Lejos de emerger únicamente como situados al interior de los actores de aquél, se efectúa también una atribución de *emotividad* al carnaval en sí mismo como *festejo*. El eje delimita así una doble instancia:

a) Emocionalidad *personal*: el carnaval es situado aquí en relación a la ruptura emocional que dispara al interior de un colectivo en particular:
   - Un *nosotros actores* del carnaval: enunciado como *artistas* y *participantes*[25].

Se presentan entonces las diferentes cualidades que asume el mismo para este *nosotros* dentro de la referida *emotividad*: el carnaval se lleva en las entrañas; el carnaval promueve un cierto fanatismo; el carnaval posibilita una admiración sobre las personas enunciada dentro de un eje estético, donde se recupera la belleza de aquel; el carnaval instaura una relación casi sanguínea con los "*actores*", como producto de un devenir histórico que promueve prácticas repetidas de generación en generación.

b) Emocionalidad *del* festejo: el *carnaval actual* en relación a la ubicación de sentimientos hallados (o producto de su ubicación) en su interior, los cuales podemos proponer sólo a modo intuitivo como productores de algunas de las emergencias que dispara sobre las *personas* escritas anteriormente.
   La emocionalidad se sitúa entonces en la aparición de:
   - *alegría*: como diversión;
   - *renovación*: cuya consecución determina el final de algo y el comienzo de algo nuevo;
   - *esperanza*: respecto de que *eso* nuevo sea mejor a lo anterior;
   - *vida*: el carnaval *es parte de* la vida de los actores de este *nosotros*,
   - *vida'*: el carnaval es - *en sí mismo* - vida.

> "... nos juntamos a mediados de diciembre ya a ensayar, a sacar los ritmos y ya empezamos a vivir el tema del carnaval (...) nos reunimos, nos ponemos de acuerdo y ya cuando estamos por salir al carnaval es una excitación terrible, única." *(Matías).*
>
> "... nosotros al carnaval lo mamamos desde chicos, vos lo mamás porque los grandes te traen desde niño acá (...) para mí es alegría, a vos te cambia el estado de ánimo, yo lo tomo como una esperanza, es una esperanza, viste...) *(Alejandra).*

1.b. **Retiro.**

La enunciación del carnaval dentro de este grupo de actores incluye una inmediata relación con la idea conocida de *retiro* de la vida; no se trata empero de un *retiro* de tipo espiritual, ni mucho menos físico (aunque importe la presencia del cuerpo, tal como veremos en el análisis de esta problemática), sino uno que asume características particulares y que podemos remontar a la explicación del carnaval como festejo (haciendo una síntesis de los aportes de Bajtín), tal como se desarrollara a lo largo del Medioevo y el Renacimiento: *retiro* de la *vida social*.

Para ser más claros, el *retraimiento* no presenta una extensión prolongada sino transitoria, y se ubica en un plano *emocional* que requiere para su desarrollo de una vida *normal* y *conocida* que funciona en el marco de la cotidianeidad y sobre la cual desarrollará el *destierro*. Este *retiro* implica entonces la consumación de un *olvido* que abre la puerta comportamientos y vivencias nuevas y propias de aquél.

Reconocemos entonces la presencia de un *olvido* en una instancia general:

- Olvido de *sí mismo* (*vida*): en el sentido que comenzáramos a explicar anteriormente.

  Haciendo foco en el carnaval como hecho, el *olvido* reitera la particular concepción del mundo que el festejo pone en funcionamiento en las personas que forman parte de él; el carnaval produce un conjunto de consecuencias agrupadas en función de esta dirección compartida de *abandono momentáneo* de la rutina y cauces normales de nuestra *vida ordinaria*, y situados aquí en la aparición de una asociación de verbos localizados en los discursos, los cuales *nos hablan* indirectamente de una dinámica propia del mismo.

  Estos verbos funcionan en relación a dos objetos diferentes: primero, junto a un cuerpo general de actores (que se resume en algunos casos bajo la amparo del término la "*gente*"):

  - *desenchufarse,* de la situación económica, de la rutina, de la *situación*;
  - *distraerse,* idem.
  - *divertirse;*

  y segundo, en referencia al propio *carnaval:*

  - *cambia*, el estado de ánimo de las personas;
  - *renueva / da por comenzado:* su finalización determina la aparición de un nuevo año, que se *rescribe* sobre un año que - oficialmente - ya transcurre.

Habíamos avanzado en principio en un eje de enunciación *emocional* sobre el carnaval; observamos ahora la relación próxima entre aquél y este segundo, en la medida en que esta dinámica atribuida al festejo (aunque *colocada* también sobre

[25] Algunas de las implicancias y discusiones que puede abrir esta diferenciación en torno al debate entre *público / participante* serán retomadas más adelante.

las propias personas) acontece en el marco de un diálogo con una *emotividad* nueva que es puesta en marcha: para ser más claros, el *olvido* o *retiro* origina la aparición de nuevos *tipos* de *emocionalidad* que tienen como condición de emergencia la presencia de una vida *ordinaria* que lo carga de sentido.

> *"... hoy como está todo... hoy viene creo que a desenchufarse un poco, si vos le preguntás a todo el mundo, todo el mundo te va a contestar lo mismo: viene a desenchufarse; creo que esa es a lo que a la gente lo lleva a venir en esta noche incluso de fría (...) a distraerse un poco, a divertirse con el ritmo, a distraerse un poco con las buenas, los buenos motivos..."* (Matías).
> *"... el carnaval es alegría, es renovarse y puede ser mucho más (...) cómo te puedo decir, el mes que viene empieza un año nuevo, es un año nuevo. yo soy docente, trabajo en un jardín y me pongo los guardapolvos cuando termina el carnaval."* (Alejandra).

1.c. **Originalidad.**

En función de las cualidades del carnaval de Lincoln como caso particular, encontramos unas determinadas operaciones de atribución en relación a algunos conceptos más o menos fundamentales, y que agrupamos sobre un eje central.

Los elementos que destacamos a continuación contribuyen a la construcción de una caracterización del *carnaval actual* en los términos de una *unicidad*[26] – originalidad -, elementos derivados de una cualidad general que marca la mayoría de los mecanismos puestos en juego:

Producción artesanal: los "*motivos*" construidos para el carnaval forman parte de una tipología única con respecto a otros casos, signada por el *trabajo artesanal*, mediante el cual se ejerce un proceso de *transformación* de materia prima – combinación de engrudo y papel - en diferentes "*motivos*". Este elemento es encumbrado como substancial a la hora de ilustrar las propiedades diferenciales de este festejo, y da como resultado la aparición de un carnaval renovado: en tanto la producción de los mismos varía anualmente.

El componente *artesanal* aparece a su vez recuperado desde una opción de *tradición*: tanto la producción como la recepción de la misma forman parte de operaciones que se remontan a las propias experiencias en la niñez de los entrevistados, pero que por sobre todo son previas a la existencia de los mismos, como parte de un *carnaval* que los *antecede*.

La *producción artesanal* aporta al carnaval una propiedad intrínseca y sobre la cual se edifica su trascendencia extra-territorial: la eficacia del mismo más allá de la propia localidad adquiere su fundamento principalmente en razón del (re)conocimiento de esta *metodología de producción* – la recurrencia a la frase *Capital Nacional del Carnaval Artesanal* ilustra esta idea.

[26] Esta particularidad se logra en algunos casos como resultado de un contraste con otros casos de estos festejos: fundamentalmente Brasil (recuperado positivamente) y Gualeguaychú (mencionado como un caso sobre el que es dable y necesario establecer una distancia).

Anotamos por último la alusión dentro de este eje al producto específico de esta modalidad de trabajo – las "*carrozas*" - como objeto característico de los mismos: las carrozas serían entonces la condición para la presencia y permanencia de este carnaval; en este sentido, las comparsas son enunciadas como un *complemento* de aquél.

> *"... es Capital Nacional del Carnaval Artesanal, o sea lo que caracteriza al carnaval de Lincoln no son las batucadas, las batucadas son un complemento, además siempre hubo muchas batucadas en Lincoln; pero lo que caracteriza son el tema de las carrozas, lo artesanal."* "... todos los años si bien los carnavales siempre son los mismos, lo mismo pasa con los carnavales de Gualeguaychú, pero todos los años son diferentes motivos." (Matías).
> *"... desde chico vas viendo cómo un cartón se puede transformar en una figura, en una carroza (...) El carnaval de Lincoln es un poco como el de Brasil pero el nuestro es más artesanal."* (Alejandra).

1.d. **Participación / Expectación.**

El nivel final que recuperamos como parte de un ordenamiento hallado en función de la significación del carnaval para los actores *comparsa*, corresponde a la enunciación, establecimiento y reflexión sobre las categorías de *público* y *espectador*.

La concreción de esta dimensión donde se problematiza sobre el *participar* y el *espectar*, tiene como correlato la enunciación de dos colectivos de pertenencia específicos en base a los cuales se organizan las disertaciones; en este caso, la presencia de los mismos trae a cuenta la formalización de una instancia dentro de la cual la problemática de la participación forma parte de una reflexión correspondiente al orden interno de los discursos abordados:

- un *nosotros participantes*: dentro del cual se ubica el entrevistado; este colectivo incluye además la presencia de actores señalados como "*batucada*", "*comparsa*", "*artista*", y "*artesano*" – en menor medida.
- Un *ellos espectadores*: que incluye la aparición del "*público*", *no-artesanos,* y "*la gente*" – en menor medida.

La inclusión de estas categorías recompone una escena a partir de la cual se trabaja con *colectivos* contrapuestos en función de los cuales se completarán las tesis en uno y otro sentido; en efecto, la constitución de ambos *colectivos* determina la formulación de prácticas disímiles entre sí, para las cuales el "*nosotros participantes*" requerirá necesariamente de la existencia del "*ellos espectadores*" como condición para concretar su completo funcionamiento (y viceversa).

Este "*nosotros participantes*", dentro del cual se insertan los actores de los que nos estamos ocupando incluye, tal como dijimos, la enunciación de sí mismos mediante categorías diferentes – "*batucada*", "*comparsa*", "*artista*", y "*artesano*";

cabe preguntarnos entonces de qué forma y en base a qué principio regulador aparecen estas categorías agrupadas. El eje en cuestión se halla en el juego operado entre dos instancias:

- Ubicación de referencias al territorio específico de locación de éstos al interior del carnaval: esto es, la aparición de un *adentro (*la calle); el cual determina directa (mención) o indirectamente (tácita) la constitución de un *afuera* designado (¿específicamente?) para el colectivo antagónico "*ellos espectadores*".
- Clasificación de prácticas diversas y específicas de un "*nosotros participantes*" con respecto a un "*ellos espectadores*": dentro de las cuales observamos la recurrencia a una cierta *movilidad*, un *dinamismo* propio dentro del carnaval – aunque diferenciadas de acuerdo al rol que cumple cada uno al interior de la comparsa de la cual se forma parte –.

  Aquellas se enuncian en contraposición a una cierta *pasividad* atribuida a los sujetos del "*ellos espectadores*" mediante la cual se los relega a la observación.

Lo que explicáramos anteriormente en cuanto al necesario contraste entre ambas categorías, adquiere entonces pleno sentido al atribuírseles no sólo definiciones antagónicas sino un funcionamiento opuesto pero complementario: *unos* necesitan de *otros* para existir y significar.

> *"... hace diez años que participo en una batucada, si diez años justo, y hace diez años que participo del carnaval o sea me lo pierdo como espectador, soy partícipe todos los años, pero feliz..." "... el carnaval siempre fue una cosa que me encantó y la defendí, por ahí me duele no poder estar tranquilo en la tribuna o sentados viste viendo las carrozas, pero no, participar de esta manera en una batucada me encanta."* (Matías).
>
> *"... acá no hay plata, no hay nada de premio por lo que hacemos los artistas"; "... el espectador es aquel que no está dentro del corso, el que está del otro lado de la vereda (...) el artista está dentro del corso".* (Alejandra).

En resumen, observamos en los discursos de este conjunto de actores la atribución de una *significación* particular al *carnaval actual*, dentro de la cual avanzamos en el reconocimiento de diferentes regularidades agrupadas bajo cuatro categorías: el carnaval en cuanto actualizador de un *quiebre emocional*; íntimamente ligada a la anterior, el carnaval como *retiro* del *mundo ordinario*; el carnaval en cuanto *unicidad* fundamentada por su modalidad de *producción artesanal*; el carnaval como articulación de una *distinción entre actores* que suponen prácticas diferentes y necesarias: público / participante.

Estamos ante la presencia de discursos cercanos a una concepción *carnavalesca* del mundo, expresada lógicamente (digamos históricamente) con otras categorías y en función de la recuperación de propiedades particulares de un carnaval producto de una *reflexividad* de los actores *comparsa* sobre sí mismos, en tanto "*actores*" del festejo.

La enunciación del carnaval para estos actores *comparsa* requiere de la atribución sobre sí mismos de cualidades específicas (funciones, denominaciones, entre otras) a partir de las cuales elaboran el hilo de su argumentación general.

Anticipamos con esto la apertura a una discusión que daremos más adelante[27]; respecto de la idea sobre la concepción *carnavalesca* del mundo, será recuperada al momento en que avancemos en las consideraciones últimas sobre la significación de este *carnaval actual*. Veremos entonces la particular forma de aparición que la misma comporta, en medio de una *transformación* histórica.

2. Carroceros.

"A ordenar, a ordenar, cada cosa en su lugar".

El *carnaval actual* aparece aquí organizado dentro de un número determinado de niveles que clasificamos según otras categorías analíticas mediante las cuales agruparemos un conjunto de atribuciones / interpretaciones del mismo. No descartamos empero la anotación de otras categorías formuladas previamente.

Hacemos notar primero y muy brevemente las prolongaciones respecto del análisis realizado antes.

La significación del *carnaval actual* dentro de los actores *carroceros* conforma las articulaciones entre los siguientes niveles:

2.a. **Continuidades.**

La recuperación del *carnaval actual* en cuanto ***unicidad*** al interior de estos discursos es el tema que nos ocupa en primer término. A diferencia del caso anterior, la *originalidad* del aquel aparece regularmente construida en relación a un eje donde ya no se trae a cuento la modalidad de *producción artesanal* como elemento que garantiza y sirve de fundamento de la misma.

La atribución al carnaval de Lincoln de unas propiedades *originales* se argumenta en la propia frase, sin darse una explicación de las formas que adopta y los elementos sobre los cuales se orienta; muy por el contrario, la *originalidad* de este carnaval se consuma a partir de unas relaciones contrastativas con otras ciudades y/o carnavales de otras ciudades (principalmente el caso de Gualeguaychú).

No encontramos empero una reflexión clara en base a los conceptos opuestos sobre los que se realiza el contraste: si el carnaval de Lincoln es *único* en

relación a otros carnavales o ciudades, no observamos una explicación respecto de cuál o cuáles propiedades se trata en uno y otro caso, más que la enunciación aislada de esta noción.

Optamos por intentar explicar el porqué de esta omisión en vez de las propiedades *ocultas* de una cierta *originalidad* (lo cual pensamos formaría parte de una falacia cienticifista). Nos aventuramos entonces a proponer una *hipótesis interpretativa* de dicha variación respecto de lo que halláramos en el conjunto de actores *comparsa*; en efecto, la omisión sobre una *metodología de producción artesanal* forma parte de unos discursos que tienen a los actores de dicha propiedad – trabajo artesanal: actores *carroceros* – como sujetos, de tal forma que la conservación de aquella *artesanalidad* requeriría la mención del desarrollo de sus tareas como decisivas a la hora de definir cualidades marcadas y persistentes del carnaval, situación poco probable en el caso de entrevistas en las cuales no se indaga sobre los sujetos sino en la relación entre ellos y un fenómeno en particular.

En el terreno de la ***división de actores*** observamos en los *carroceros* una delimitación aún más clara que en los actores *comparsa*, y cuyo ejercicio organiza en parte la articulación de las diferentes dimensiones que establecemos a continuación: esto es, la significación atribuida al carnaval por parte de este conjunto de actores, se encuentra orientada en relación a la aparición de colectivos de pertenencia (y exclusión) específicos, dueños de propiedades particulares:

a) un *nosotros* ("*linqueños"*): la aparición de este colectivo comporta un funcionamiento de *sistema* en cuanto agrupa el total de actores situados en los colectivos diferenciados más adelante. En este caso, no podemos reconocer dentro de este grupo la presencia y/o ausencia de cierta propiedad sostenida regularmente: el colectivo de pertenencia *nosotros* (linqueños) aparece como correlato de la actualización del carnaval en los discursos y funcionando como un sistema de inclusión de otros colectivos a saber:

   a)1) un *nosotros* ("*carroceros*", "*artesanos*"): este colectivo distingue un conjunto específico de actores agrupados no únicamente en función de la *producción de carrozas*, en cuanto se constituye en relación a otras propiedades específicas (y en relación contrastativa con otro) que exceden a la modalidad de producción o lugar ocupado formalmente dentro del carnaval.

   a)2) un *ellos* ("la *gente"*): este colectivo indica la aparición de un conjunto de actores a los que se le asignan (respecto del anterior) rasgos antagónicos dentro del carnaval; de cualquier forma, la *no-producción* de "*motivos*" atribuida a "la gente" no agota la única instancia de diferenciación entre este conjunto y el "*nosotros*" ("*carroceros*", "*artesanos*").

[27] Nos referimos con este último punto al desarrollo del análisis sobre *cuerpos* y *espacios* en el carnaval, donde el eje *expectación* / *participación* atraviesa el grueso de nuestras anotaciones.

La clasificación binaria de colectivos al interior de los actores *carroceros* sufre dos formas de aparición diferentes: por un lado, la inclusión directa del entrevistado dentro del "*nosotros*" ("*carroceros*") y su exclusión del colectivo "la *gente*" como parte de la propia construcción de su discurso; por otro lado, su exclusión respecto del colectivo *gente* en base a otras actividades que excluyen la *no-producción* de "*motivos*"; es decir: los actores *carroceros* se sitúan por fuera del colectivo "la *gente*" en relación a comportamientos que han operado durante aquellos años en los cuales han ocupado provisoriamente el lugar asignado al colectivo del que se excluyen.

Esto es, las múltiples descripciones de experiencias individuales durante ediciones del carnaval en las cuales no han producido carrozas presenta como regularidad una *extrañeza* de aquella situación en función de una diferenciación respecto de los actores con los cuales compartían entonces un mismo espacio ("la *gente*"): al recobrarse estas narraciones los *carroceros* se asignan un estamento de pertenencia (*nosotros)* y uno del cual se (auto)excluyen (*ellos:* "la *gente*").

El *gráfico 1* ilustra esta idea de inclusión / exclusión de colectivos y el funcionamiento de otro a modo de *sistema.*

Nosotros Linqueños.
"no sabés lo que siente toda la ciudad por el carnaval..."
"yo lo siento como algo que nos identifica a los linqueños"
Nosotros Carroceros
"el año pasado no pudimos hacer (carrozas) por motivos de problemas y el anteaño hicimos y este año también"
Ellos Gente
"la gente siempre es muy desubicada en el corso, por ahí la verdad no entiende bien el trabajo que hacemos nosotros..."

Fig. 1 - Colectivos de Pertenencia.

2.b. **Relevancia.**

No nos referimos aquí a una suerte de *trascendencia* del festejo, sino su enunciación en cuanto *importancia* para diferentes grupos de personas. En este sentido, nos valdremos del encuentro de los *colectivos de pertenencia* anteriores para avanzar en el reconocimiento de una regularidad mantenida a lo largo de los

discursos analizados, por medio de la cual se articula esta categoría en la relación con:

a) *"Nosotros Carroceros"*: el carnaval es enunciado como *importante* para sí mismos como actores del festejo. Esta instancia es argumentada a partir de la búsqueda de:

- términos por los cuales se lo intenta re-definir: aquí se ubica la pretensión de definir al carnaval por medio de la recurrencia a otros conceptos, entre los cuales *fiesta* es el principal (y sobre el cual se recurre a una caracterización de la misma como *popular*: el *carnaval es* una *fiesta popular*).
- El reenvío a otras prácticas propias de los mismos por fuera del festejo y que sirven a modo de ilustración: el gusto que produce el Turismo Carretera, el llamado al cuidado que merece el Parque Municipal de la ciudad, el confort que el mismo asegura en relación al del propio hogar.
- La recurrencia a una *emotividad* determinada y propia de los mismos, como consecuencia del carnaval: en los términos que explicáramos en el caso del los actores *comparsa*.
  La *emotividad* se inserta como parte de la vida de los mismos, y llega hasta las *entrañas* del sujeto (situada sobre los términos: "*emoción*", "*pasión*", "*sentimiento profundo*", entre los principales).
- El último y más importante eje sobre el cual se apoya esta *calidad* interna yace en la regularidad presentada como instancias de producción diferenciadas de otras *normales* u *ordinarias* propias del resto de los "*actores*".
  Sin hacerse hincapié en el método de producción, estas prácticas diferenciadas suponen el descuido de otras a razón del desarrollo del carnaval, prácticas que no existen además para otros actores; esto posibilita a su vez una diferenciación entre la *emoción* que despierta el carnaval para este grupo de actores (*carroceros*) y no para otros.

b) "*Ellos Gente"*: la delimitación de este conjunto se realiza paralelamente a la concreción de un "*nosotros carroceros*", y (además) como garantía de un término que - por contraste - *carga* de sentido al primero.

La *importancia* atribuida al carnaval para este grupo (según el *discurso carrocero*) se limita a la *alegría* en función de las vivencias de aquellos dentro del festejo, dada al momento en que estos actores son *incluidos* en el colectivo sistémico "*linqueños*". Decimos esto último en la medida que observamos para el "*ellos gente*" la asignación de una *relevancia* menor al carnaval respecto del "*nosotros carroceros"*, colectivo ante el que se enfrenta como efecto de una *in-comprensión* o *des-valoración* de lo que se expone en el carnaval.

> *"... el carnaval es una fiesta popular para Lincoln, una fiesta común."* (Luis).
> *"... me gusta y a la vez es una pasión, como me gusta el turismo carretera me gusta el corso, es lo mismo, aparte vos competís y sacás un buen premio, qué!! Te agarra una cosa que se te pone la piel de gallina..."*. (Joven).
> *"Yo vengo prácticamente toda la vida, ya te digo es un sentimiento que tiene uno, por eso uno a pesar de la situación, como está todo, uno sigue tratando de gastar viste, y es un sentimiento". "... es algo inexplicable, es difícil de encontrarle las palabras justas porque yo te digo la verdad: es algo profundo, te viene por dentro, son cosas que te pasan lindas, que te gustan, por eso es que uno deja todo el verano haciendo, pierde muchas horas en eso, prácticamente el sol nosotros no lo vemos, no tenés tiempo de pileta y nada (...) descuidamos la vida de verano..."* (Leonardo).
> *"... yo por ejemplo en el verano ahí en el galpón, debajo de las chapas, un calor bárbaro, tengo amigos que por ahí están jugando en la pileta o se van qué se yo, un fin de semana a un balneario y yo tengo que estar ahí lijando y pintando y bueno me gusta..."* (Joven).

2. c. **Contraste.**

Ubicamos como fuerte regularidad dentro del conjunto *carroceros* la aparición de una definición del *carnaval actual* por medio del recurso a un momento excepcional del comportamiento de estos actores en el festejo.

Nos referimos a un mecanismo mediante el cual los *carroceros* describen las experiencias vividas en el carnaval durante el transcurso de años en que no han producido motivos (*carrozas* aquí); el eje que recorre transversalmente esta modalidad es el de la *extrañeza* respecto de una situación que mantiene aparentemente para ellos un cierto grado de previsibilidad.

La introducción dentro de esta problemática da como resultado la aparición de diferentes niveles que caracterizan un espacio (situación) *extraño* a aquellos:

- la *observación* como comportamiento privilegiado: se trata de una idea ubicada prácticamente en la totalidad de los discursos analizados, algunas veces de manera solitaria, algunas en relación a otras que ayudan a la definición de una situación de expectación: *detenerse, aburrirse, sentarse*, entre las principales.
- *Locación espacial*: la pausa en la producción de motivos implica una locación dentro de un territorio particular: *afuera*; en contraposición con su opuesto *adentro* recuperado en el caso de la narración de las experiencias *frecuentes* con el carnaval.
- *No-participación*: encontramos la referencia a esta conjuntamente a su encuentro con otras en particular (dificultad, aburrimiento, sentirse mal, entre otras en este sentido). Al traerse a cuento estas situaciones excepcionales, se hace referencia a que *no se participa*.

El argumento opuesto es el que se enuncia en sentido negativo: la caracterización de este conjunto de prácticas dispara rápidamente a la asociación

de las mismas a un conjunto de "*actores*" que estaría por *fuera* de ellos. Así también, la enunciación de un *haber nacido* con esto, aporta una cercanía infranqueable respecto de las diferencias propias entre unos y otros: en otras palabras, la alusión a un carnaval que *estaba ahí* previo al desarrollo de los mismos como "*actores*", y la sugerencia de esta evolución como parte de una opción pasada, les confiere diferencias insalvables a los extremos.

La descripción de estas regularidades dentro de este grupo traen a colación además un debate aparentemente saldado en relación a la atribución de cualidades a un conjunto de actores *participantes* y otro conjunto de actores *espectadores*. En el marco del desarrollo de una estrategia enunciativa con reenvíos a experiencias que forman parte de escenarios *invertidos,* el ordenamiento emerge entonces entre categorías antagónicas pero necesarias para su completa significación – tal como sucediera en el caso de los actores *comparsa*.

El cierre de esta problemática resulta a su vez en un *reaseguro* para los *carroceros* de su condición de actores *diferenciales*: la delimitación de categorías es a la vez resultado y argumento de su propia construcción en tanto actores que *participan* del festejo.

> *"... yo participaba cuando era más chico ya, con otros carroceros, ayudándoles; si solamente un año que alquilé afuera y vine acá al corso y me sentí mal, me sentí mal, y entonces de ahí decidí hacer siempre carrozas..."* (Leonardo).
> *"... el año pasado no hice porque tuvimos problemas y vine a ver el corso acá (...) y si no hago carrozas me aburro, como espectador no sirvo porque me gusta estar adentro del corso (...) lo que pasa es que yo veía los motivos una noche y ya después me resultaba difícil seguir viéndolo porque no estaba lo mío viste, y este año por ejemplo lo que hago bueno ando bailando yo lo veo, lo vivo de adentro al corso y no de afuera, y es una costumbre..."* (Joven).
> *"... el año pasado no hice nada y miraba un rato y me iba, me sentaba dentro de una confitería, no miraba el corso, o sea (...) en el otro lado no participaba, no tiraba nieve no, nada, directamente como que estaba aburrido dentro del corso."* (Luis).

2. d. **Identidad.**

El concepto pareciera de por sí abrir todo un nuevo debate en relación a nuestro objeto de estudio; de cualquier forma, y descontando la relevancia que tendría la misma, mencionaremos este nivel en su recuperación únicamente como categoría analítica al interior de los discursos del sub-corpus *carroceros*, sin avanzar en la reflexión de aquella por fuera del plano meramente discursivo.

El eje adquiere importancia aquí en el sentido de unificar mediante su aparición los colectivos antagónicos *participantes / espectadores*, bajo la tutela del "*nosotros linqueños*" (sistémico) que explicamos más atrás. Es decir, la *identidad* funciona aquí como móvil de un proceso de *inclusión* dentro de los actores *carroceros* (*participantes*) dentro de un conjunto más *general* donde se agregan junto con su par opuesto (*espectadores*) en base a una propiedad compartida: la locación dentro de una misma localidad, Lincoln.

La identidad constituye entonces un lugar que concilia instancias aparentemente contrapuestas: la *identidad* en cuanto núcleo de re-aseguro de una condición colectiva propia y diferenciada de otras, que ayuda a la estabilidad de un conjunto de "*actores*" reunidos alrededor de aquella; *identidad* forma parte aquí de una cualidad que indica la conjunción de individualidades bajo el manto de atributos compartidos derivados del desarrollo del carnaval: el festejo en definitiva aporta al mantenimiento de una *identidad* compartida, situada en otro nivel muy distinto respecto de los *papeles* que se juegan dentro del carnaval.

> *"Carnaval es significado de Lincoln, con Lincoln es una sola palabra (...) yo siento como algo que nos identifica a los linqueños (...) muy propio nuestro (...) Lincoln es un pueblo que tiene su propia identidad..."* (Carlos).

Haciendo una breve síntesis, si bien ubicamos aquí un conjunto de ejes a partir de los cuales queremos hacer notar las diferentes regularidades halladas al interior de los discursos de este grupo de actores, anotaremos algunas ideas que volveremos a retomar al final del análisis sobre el *Carnaval Actual*.

Primero observamos la aparición de un número reducido de instancias que continúan otras ubicadas dentro del conjunto de actores *comparsa*, sobre las cuales hemos arriesgado ya una explicación provisoria. Así también propusimos la emergencia de otras categorías nuevas, mediante las cuales agrupamos otras regularidades halladas diferentes a las del primer análisis.

Para dar cuenta de la *significación* que estos actores atribuyen al *carnaval actual* observamos en los discursos abordados una reflexión en torno de sí mismos como productores de motivos ("*carrozas*"); este es el lugar desde el cual los actores *carroceros hablan* y, lo que es más importante, llevan a cabo una *reflexión* sobre *su propio lugar.*

A diferencia de los actores *comparsa,* los *carroceros* recuperan su función dentro del carnaval ejerciendo un privilegio tácito de la misma como propiedad específica del festejo (*producción artesanal*). Sobre dicha característica inferimos que se asienta la enunciación de los colectivos de pertenencia utilizados, como los términos asignados a unos y otros: "*nosotros (carroceros)*": *participantes* / "*ellos (gente)*": *espectadores.*

3. afuera.

"Compadre uste' 'ta cambiando de camino por vereda " (Ibrahim Ferrer)

Buscaremos regularidades discursivas en torno a la atribución de una(s) significación(es) particulares al *carnaval actual* de parte de los actores abordados. Así también, mantendremos el desarrollo y orden de exposición en la línea que venimos sosteniendo hasta aquí, construyendo categorías de análisis mediante las cuales agrupar las grillas de emergencia de los enunciados.

En este sentido, las regularidades ubicadas dentro de los actores del *afuera* pueden encontrarse en las articulaciones presentadas por los siguientes niveles:

3. a. **Festividad.**

La aparición de esta primera categoría indica el encuentro dentro de los actores del *afuera* de conceptos por los cuales se alcanza una definición del *carnaval actual*, agrupados bajo la tutela de la idea de *fiesta* como generalidad. El carnaval de Lincoln indica de esta forma la concreción de una *fiesta* que se asentará aquí sobre algunas instancias que modalizan su funcionamiento y que proponemos como específicas de este caso en particular, esto es, propiedades que le aportan una determinada especificidad:

- *Tradición*: el carnaval se ubica primeramente como parte de un devenir histórico que lo antecede y garantiza como tal; el desarrollo del carnaval a lo largo de la historia de la localidad certifica una cierta *previsibilidad* para estos actores, asociada a su vez con el aseguro de la misma en el seno del traspaso de valores y prácticas sobre el mismo (de *generación en generación*).
- *Popular*: la idea de *fiesta popular* emerge recurrentemente en los discursos de este conjunto de actores; la cualidad "*popular*" designa la extensión del carnaval como evento que incluye a un "*todos*" que designa bien el colectivo "*pueblo*" como "*gente*", o aún, "*linqueños*".

  En este sentido, las referencias en términos de *fiesta pública*; corren por el mismo camino, en cuanto aluden a la posibilidad de ingreso de un *colectivo* determinado al mismo.

  Las diferencias respecto de sendas modalizaciones eluden el debate en torno a la concepción de una *participación* en uno y otro caso: "*popular*" y "*público*" parecen así designar un momento correspondiente a la participación que se limita a la concurrencia de un *todos* al carnaval, sin abordarse la naturaleza o formas que la misma adopta en *lo que sigue* a este ingreso.
- *Relevancia*: nos referimos aquí al encuentro de una doble *importancia* asignada al carnaval en cuanto fiesta: por un lado una *importancia* para la localidad situada en sus habitantes; por otro lado, una *trascendencia* que le asegura a la localidad respecto de otra u otras localidades. Se trata en ambos casos de una fiesta que es *importante* para una ciudad, aunque el detonante de la misma se ubique tanto por dentro como por fuera de la misma: *importancia interna* / *trascendencia externa*.

  En el caso de la primera posibilidad, aparece reiteradamente actualizada por contraste, en cuanto se trata de la *única fiesta* que hay en la ciudad.

- *Pagana*: si bien en términos cuantitativos no presenta demasiadas apariciones, anotamos esta categoría mediante la cual se reflexiona sobre la naturaleza del festejo en relación a un componente *no católico*. La consideración incluye la mención de cualidades propias del carnaval como fenómeno social general, dentro del cual el carnaval de Lincoln estaría meramente incluido como un caso particular. A este caso particular se lo define en base a un atributo pagano.

> *"... el carnaval de es una fiesta, cómo te digo, tradicional, no de ahora sino de antes, que siempre para Lincoln fue importante el carnaval."* (Hombre).
> *"... vengo en principio porque me gusta, es la fiesta de la familia, una tradición para Lincoln, una tradición histórica."* (Señor, Afuera).
> *"... son familias enteras de generación en generación, tenés por ejemplo los Barbero, los Valfiorani, empezaron los padres y ahora están los chicos..."; "... venimos siempre porque es una fiesta popular (...) porque normalmente es la fiesta que todo el pueblo está esperando, año tras año..."* (Matrimonio).
> *"... es la fiesta de Lincoln, es la única fiesta importante de Lincoln no se, es importante par nosotros, no quisiéramos que nunca se corte..."* (X).
> *"Creo que es una fiesta que es una vez al año que le da importancia al pueblo, a mi me da la impresión esa, que le da importancia al pueblo, y que es lindo porque hay otros pueblos que tienen unos a lo mejor es de..., que se yo más de tradición u otro tipo de cosas acá en Lincoln..."* (Joven).
> *"... es una manifestación popular y pagana mayor (...) porque el carnaval es eso, es decir el carnaval en sí es un principio pagano, una manifestación pagana también, es decir esto no es cristiano, claro el carnaval tiene un significado pagano."* (Matrimonio).

3. b. **Disfrute.**

La significación atribuida al *carnaval actual* comprende al interior de los actores del *afuera* otra regularidad ubicada como actualización de una *emotividad* particular que implica en todos los casos un *disfrute*; el carnaval emerge como un acontecimiento que *provoca* la aparición de diversas emociones en los actores abordados: los discursos se hallan atravesados por la recuperación de diversas consecuencias que trae para aquellos, apoyándose en una grilla de enunciación que se *corre* desde el *objeto* (carnaval) al *sujeto* (actores) del mismo: el *valor* no reside *en el* carnaval sino *en las* experiencias del conjunto de actores del *afuera*.

La enunciación de esta propiedad no utiliza empero una única modalidad sino se fracciona al interior de dos estrategias enunciativas opuestas que desarrollamos a continuación:

1) ***Estrategia Positiva*** *(+)*: la descripción de diferentes sensaciones y emociones que aquél produce se encuentran dentro de esta instancia enunciadas de forma *positiva*.

La aparición de esta regularidad produce (y requiere) la presencia de, al menos, dos *sujetos* ubicados en la primera persona del plural por un lado, y primera del singular y tercera persona del plural por el otro; dentro de estos encontramos también la diferenciación en conjuntos de prácticas asociadas a cada uno en particular:

- *"nosotros"*: delimitado por su cercanía en contexto con la referencia explícita al asentamiento dentro de Lincoln: este colectivo ilustra entonces la aparición de los *linqueños* como conjunto para el cual el carnaval es *dicho* como festejo que provoca la aparición de una *emotividad* variada pero unificada por un *disfrute* de aquel.

  Esta *emoción* reúne diversos términos entre los cuales tiene lugar: "*alegría*", "*diversión*", *gusto*", *distracción*" y "*baile*". Si bien no se tratan meramente de *emociones* sino también de *prácticas* determinadas, es el eje del *disfrute* el que se pone en juego en la interrelación entre estas.
- *Él / Ellos:* imbricado sobre una variable netamente etárea, esta persona reúne la referencia a jóvenes, niños o hijos, sin distinción genérica. En el caso de un *ellos* también vemos aparecer la enunciación de un carnaval en cuanto *disfrute* para los actores del mismo.

  La *emotividad* privilegiada bajo esta propiedad primera se formula de acuerdo a la concreción de una dimensión *lúdica*: *tirar nieve / joder / divertirse*. La enunciación de estas corresponde a la referencia a actores que (a fines analíticos) hemos clasificado como jóvenes, de parte de actores *mayores*[28] (por ejemplo, con la aparición de la figura del "*hijo*").

2) ***Estrategia Negativa*** *(-)*: la *emotividad* es anunciada mediante el señalamiento de una ausencia de esta en el *carnaval actual*; en efecto, la estrategia contiene de dos mecanismos: bien la recurrencia al *carnaval pasado* (o, en todo caso, a un *antes*) para notar la inexistencia de esta *emoción* en la actualidad; bien la indicación de la carencia de una *emocionalidad* en el seno de un *ellos exclusivo*.

En el caso del primero, la referencia indica la aparición de estas propiedades emocionales (*disfrute*) en el carnaval de *antes* (ahora: pasando *del sujeto al objeto*) como condición para dar el contraste respecto del *carnaval actual* en el cual se hallarían *ausentes*; esto es, el *carnaval actual* no contiene algunas propiedades que sí se descubren en el carnaval de *antes*: el contraste indica que al *carnaval actual le falta* algo en relación a cualidades propias de su evolución.

Para los actores del *afuera* la aparición de la *situación económico-social* que presentara el país se incluye como fundamento de aquella *ausencia* mencionada: el

[28] Para ampliar sobre esta variable, ver Anexo ("Constitución de los corpus").

carnaval actual está inmerso dentro de una situación externa que afecta su desarrollo (organización interna / respuesta de los actores)[29].

Respecto de la aparición de un *ellos* – lo que nos resulta interesante -, la figura indica la ubicación del actor que enuncia *por fuera* del mismo: el *ellos* supone un *yo enunciador* (no la presencia de un *nosotros*) que se asienta afuera de aquel y sobre el cual reflexiona.

La ausencia del *disfrute* al interior de este *ellos* indica la aparición de esta persona como garantía de *exclusión* de la misma del actor enunciador: tal como si no tolerara esta *ausencia de goce*, el *yo enunciador* (si bien no se incluye como parte de una *emotividad*), tampoco coloca por fuera de su ausencia. El *enunciador* se auto-localiza como sujeto de reflexión de grupos dentro de los cuales no se incluye.

> *"...viene tanta gente porque ya te digo es algo es como una costumbre, como algo de aquí propio nuestro de Lincoln digamos, de la ciudad de Lincoln y de todos sus habitantes porque acá lo disfrutamos todos".* (Elsa y Élida).
> *"... nosotros como venimos todos los años lo vemos medio parecido siempre pero hay que salir un poco, entonces nos distraemos, distraerte qué se yo, lo único que hay en Lincoln es el carnaval, por lo menos uno se puede distraer un poco".* (Matrimonio, Afuera).
> *"... venimos para tirar nieve a las chicas y para divertirnos un poco (...) es festejo para mi, es joda, qué se yo, divertida con toda la gente así divirtiéndose.".* (Jóvenes).
> *"... yo puedo encontrar baile por ejemplo, antes sí había baile pero ahora se apagó todo eso, era más lindo, falta alegría un poco de alegría a lo que era hace 5 o 6 años, por eso te digo le falta alegría al corso.".* (Matrimonio).
> *"... lo veo lindo igual pero le falta alegría, pero es por la situación socio-económica que estamos pasando, eso arrastra un poco todo, las caras un poco largas de la gente".* (Señor).
> *"... siempre se ven diferencias (con respecto al carnaval de antes) en que la gente por ejemplo no tiene plata y eso se nota en el bajó no?, se manifiesta con mirar las cosas y no apreciarlas pero se manifiesta de muchas maneras."* (Señora).

3.c. **Observación.**

El último eje dentro del cual los actores del *afuera* atribuyen una *significación* al *carnaval actual* indica una *percepción* (un "*ver*") del festejo.

La "*observación*" del carnaval presenta una organización según indicadores etáreos, privilegiada en el caso de los actores *mayores* y reemplazada por otras prácticas que consideraremos como disímiles dentro de actores *jóvenes*. Así también, el *observar* el carnaval aparece recuperado en contexto junto al desarrollo de algunas modalidades, a saber:

- de forma *negativa*: en la descripción sobre una *configuración espacial anterior* y dentro de la cual funciona la alusión a una

[29] La aparición aquí de esta dimensión la explicamos como posibilidad propia de una cercanía en la consecución de las entrevistas con el contexto de aguda crisis institucional y social que viviera el país durante fines del año 2001 y comienzos (verano) del 2002.

aglomeración de cuerpos que sitúa a los mismos como *obstáculos* para la consecución de este *observar*.

También, la recuperación de esta etapa trae a cuento la descripción de prácticas que forman parte del pasado, consecuencia del desarrollo personal del sujeto: la alusión a otras prácticas propias diferentes al *mirar* concretadas en tiempo pasado (juventud).

- *(In)movilidad*: responde a la enunciación de acciones que señalan la detención de los actores en el carnaval, realizada como parte de una reflexión sobre *otro.* La *inmovilidad* forma parte de un proceso por el cual esta *observación* se concreta como tal, y asume en el discurso la forma de: *sentarse*, *pararse*, *apreciar*.
- *Juventud*: recuperando una idea que anticipáramos más atrás, la observación encuentra también su espacio de aparición en relación al contraste con otras prácticas específicas de actores de menor edad, por lo que es enunciada como privilegiada para un grupo de sujetos: los *mayores* son quienes llevan adelante esta *observación* (que, como vimos, asume varias formas), en contraposición a actores *jóvenes*.
- *Articulación del goce*: la aparición de la *observación* (practicada por los *mayores*) no implica un *sufrimiento* para estos, en la medida que su existencia se articula con la emergencia de un *disfrute* como instancia que los atraviesa; la referencia a una especie de "*reniegue"* en torno de la *observación* como práctica propia al *carnaval actual* (mediante el reenvío a un *carnaval del pasado*) incluye paralelamente la aparición de un goce (producto de una transformación individual – etárea - de estos actores).

> "... era la época que era de dos manos, particularmente no me gusta, iban y venían las carrozas; después la gente estaba dentro del corso, caminaba y no se veían las carrozas, a mí no me gusta porque era como que no ves viste, porque si la gente está mezclada por ahí no alcanzás a ver, o se amontona, era algo que no alcanzás a ver; en cambio así a mi me parece que de una sola mano y que la gente está sentada detrás de una soga digamos que es como que aprecías los motivos."; "... a mi me gusta así, que vos o la persona que se quiera sentar o parar en la vereda lo haga y mirás y disfrutás, ves todo lo que hay (en la calle)." *(Señora).*
> "... yo andaba siempre dando vueltas, caminando, pero ya un poco por los años aparte ahora me hace un poco más viejo y tengo que observar." *(Señor).*
> "... mirar y nada más, y traer a mi nene que está jugando con la nieve no sé dónde, porque lo estamos buscando hace un buen rato y no lo encuentro." *(Señora).*

Observamos dentro de los actores del *afuera* algunas diferencias marcadas respecto de los anteriores; las mayores responden a las instancias de aparición de

esta *significación*, que encuentra ejes diferentes a los que habíamos ubicado hasta aquí, y que no presenta otros sí localizados en los actores *comparsa* y *carroceros.*

El carnaval actual constituye fundamentalmente para este conjunto de actores una *festividad* particular (que aparece nombrada según cualidades diferenciadas), en la recuperación de un *disfrute* del mismo (enunciado según diferentes estrategias) y en la recurrencia a la *observación* como práctica privilegiada según la pertenencia a uno u otro grupo de actores (definido en base a una variable etárea) y en relación a la presencia de una *configuración espacial* determinada, en ese orden.

Sobre el carnaval actual.

Efectuaremos un contraste entre los actores abordados procurando ilustrar algunas problemáticas ubicadas en relación a las características de los mismos y a la pertenencia de los actores a uno u otro.

En primer lugar nos ocupa la alusión a algunos de los ejes dentro de los cuales buscamos dar cuenta de la *significación* atribuida al *carnaval actual* de parte del conjunto general de actores.

Las regularidades más persistentes respecto de los ejes anotados fueron ubicadas entre los actores *comparsa* y *carroceros*; pensamos que esta posibilidad se encuentra íntimamente relacionada con una cualidad compartida por aquellos (en función de la cual organizaremos parte del análisis sobre *cuerpos* y *espacios* y la clasificación de los actores para el armado de los *corpus*): ambos conjuntos se desplazan dentro del territorio que definimos como *adentro*, localizado en la *calle* (aunque el tipo de desplazamiento no sea el mismo en ambos casos).

Entre los actores *comparsa* y *carroceros* podemos anotar la presencia de algunas instancias de enunciación diferenciadas entre sí; en este caso, las que pensamos como más notorias responden a una doble articulación.

Primero, ubicamos dentro de los actores *comparsa* la mención de una metodología de producción de motivos como elemento privilegiado para caracterizar y explicar el carnaval de Lincoln; en este sentido, el *trabajo artesanal* resulta un factor determinante dentro de la estructura de argumentación de sus discursos. Este elemento aparece aludiendo no tanto a la metodología de construcción de sus propios elementos (disfraces, por ejemplo) cuanto a la recuperación de otra propia de un actor definido como *carroceros* u *artesanos*, incluyendo la referencia directa a los productos que construyen: carrozas; la atribución de una *significación* al carnaval para este conjunto de actores se edifica entonces en función del rescate de un elemento característico de aquel (asumiéndose como parte externa del conjunto de actores que la conforma dicha particularidad).

En el caso de los *carroceros* esta grilla aparece relegada y enunciada en relación a otros ejes, lo cual nos indica dos cuestiones: por un lado, la utilización de otros lugares desde los cuales atribuyen una *significación* al *carnaval actual*, como parte de la no alusión a la *artesanidad* en función de *unas reflexiones* que no hacen foco específicamente en *su lugar* como sujetos del carnaval (recordemos, se trata de quienes llevan adelante esta metodología de producción); por otro lado, el corrimiento del eje de *significación* en relación a experiencias más individuales con el carnaval.

Esta última opción nos devuelve a la enunciación de diversas prácticas *extra-carnaval* propias de los *carroceros* que sirven de fundamento para una relevancia atribuida al festejo, a diferencia de los actores *comparsa,* quienes parecieran combinar esta posibilidad junto a una abstracción de *su* función específica en el carnaval para explicar lo que este *significa* para sí mismos.

En ***segundo lugar***, y en relación a esto último que venimos diciendo, observamos una particular concepción de *retiro* del mundo expresada dentro los actores *comparsa* que comienza antes del desarrollo del festejo pero actualizado con su presencia en el mismo. Todo esto a diferencia de la presencia de un *retiro* ubicado en los *carroceros* observado como instancia de concreción de prácticas que difieren de algunas de su *vida ordinaria* y que encuentran en la presencia en el festejo una etapa última sólo diferente a las demás: en el festejo *muestran* unos motivos cuya construcción comienza tiempo atrás.

Encontramos en los actores *comparsa* el germen de una *concepción carnavalesca* del mundo de la cual no hallamos *restos* al interior de los dos grupos de actores sociales restantes (*carroceros,* actores del *afuera*). El carnaval descrito en relación a una *emotividad* inmediata para éstos depara en la concreción de una *postergación* de una vida *ordinaria* cuya *significación* queda suspendida al momento en que el festejo tiene lugar.

Arriesgaremos también como posibilidad para que aparezca esta noción la particular forma en que estos actores involucran su corporalidad durante las noches de carnaval, algunas de cuyas apariciones son explicadas en el capítulo siguiente.

Estamos aludiendo aquí a la línea teórica que nos muestra Bajtín en relación al carnaval de la Edad Media y el Renacimiento; en este sentido, podemos hacer notar cómo estos actores *comparsa* privilegian una dimensión en la cual percibimos una cierta concepción determinada y concreta del tiempo natural, biológico e histórico, mediante la cual los "*actores*" se adentran en una suerte de *segunda vida* respecto de otra *normal* u *ordinaria* (y que no existe además en las festividades *oficiales*). La relación de los mismos con el carnaval se da entonces en la concreción de una suerte de *liberación transitoria*, donde el individuo impostergable de la vida social ordinaria se inmiscuye en una escena donde las reglas de funcionamiento de aquella aparecen al menos suspendidas, y en medio de la cual se realiza un corrimiento de la finalización y del nacimiento de un ciclo determinado.

Resulta ahora útil incorporar al análisis los avances en este sentido que encontramos dentro los actores del *afuera*, espacio donde se acentúa el camino que conceptualizamos para los *carroceros*; en efecto, no observamos para estos actores la enunciación del carnaval (o prácticas previas al mismo) como parte de un *retiro* de una dimensión social diaria y previsible.

La posible explicación respecto de esta diferenciación que creemos no resulta irrelevante la ubicamos en primer punto como parte de diversas propiedades específicas a cada actor: en el caso de la *comparsa* el *retiro* acontece en el marco de un carnaval que sucede, sobre todo, en *tiempo real* como parte de una concreción instantánea producto del canto, baile o el hacer sonar un instrumento de percusión; para el caso de los *carroceros* (tal como vimos) el carnaval aparece enunciado no tanto en *tiempo presente* sino como parte de prácticas *extra-carnaval* signadas por el desarrollo de su trabajo artesanal (producción de motivos); mientras que para los actores del *afuera* la no-aparición de este concepto forma parte del privilegio de acciones específicas a los mismos realizadas dentro del carnaval, y en relación a un eje de expectación, que retomaremos más adelante.

La actualización de una determinada forma de participar está presente en los tres grupos de actores con los que trabajamos, apareciendo en los *carroceros* de forma más clara. Resulta éste el espacio en el cual notamos la emergencia de una modalidad de participación específica que le pertenece a un *nosotros* inclusivo dentro del cual se sitúan sus actores (= *participan*), y en contraste con la presencia de un *ellos* que funciona como su par contrario (= *no participando*). Tal como veremos, este primer concepto recibirá un refuerzo (modalizado) dentro de los otros grupos y en relación a la adopción de diversas estrategias enunciativas y espacios de emergencia.

La modalidad de *participación* ubica así a los *carroceros* dentro de este "*nosotros*" en la medida que se promueve y destaca una que contempla un *trabajo* entendido como *producción* de "*motivos*": esto es, se desarrolla una argumentación que establece un límite entre la participación como *producción* (creación) y la no-participación como *no-producción* (por ahora), y sostenida paralelamente con la recurrencia a argumentos donde se exaltan prácticas dotadas de un *dinamismo* específico.

Estamos entonces ante la presencia de una frontera más o menos definida entre dos terrenos contrarios (*participación / no-partipación*), confeccionada en base a una reflexión sobre las propiedades de los actores del carnaval.

Consideraremos de esta forma dentro de esta modalidad de participación a los actores *comparsa* en la medida que comparten con los *carroceros* tanto una *producción de motivos* diferenciada (en este caso trajes, estandartes, etc.) como la presencia del dinamismo aludido más atrás en sus prácticas (pero distintas también a las de los *carroceros*): bailes, cánticos, tocar instrumentos, etc.

Para los actores *comparsa* la *participación* constituye además de una instancia de reflexión privilegiada, una categoría propia enunciada en relación de complementariedad con la de *espectador*: la oposición entre los conceptos de *participación* y *expectación* emerge entonces con toda potencia, manteniéndose dentro de la primera categoría el conjunto de los actores que *producen motivos*; mientras que la segunda, que localizaba hasta aquí a los actores que *no producen* motivos, incluye ahora a un *espectador* o, en su defecto, *público* (al momento de referencia a un colectivo): quienes no producen "*motivos*" pasan a ser caracterizados como *espectadores* y/o *público.*

En este sentido, la dimensión de *retiro* explicada señala una relación necesaria con la idea de *participación* manejada por los actores *comparsa*, a partir de la cual encuentra un espacio de aparición: es decir, la concepción de *huida del mundo* que desarrollamos brevemente es específica a este conjunto en la medida que un eje de *expectación* no podría constituir - por definición - un lugar favorable para su aparición.

Si el carnaval pone en pausa los lugares sociales que los hombres ocupan en su cotidianeidad, contribuye entonces a resumir las diferencias entre *actor* y *espectador* mediante la conjunción de los papeles en el seno de ese *otro mundo* del que se trata el carnaval; en efecto, la proposición de los actores *comparsa* como

participantes del carnaval no indica el regreso a un *escenario* organizado entonces sobre una inversión, en la medida que se sitúa sobre *condiciones socio-históricas* muy diferentes, aunque sí funda la imposibilidad de que la *expectación* conforme un espacio propicio para la concreción de este *retiro*, en cuanto *espectar* es parte del *mundo* que momentáneamente se *clausura.*

Para los actores *afuera* ubicamos la aparición de una *significación* en la articulación de algunos ejes diferenciados respecto a los encontrados hasta aquí.

Vemos además cómo el análisis de este conjunto de actores ubica algunas líneas que funcionan como complemento de las abiertas más atrás; así es como de acuerdo a la construcción en tanto *participación* efectuada, observamos una regularidad respecto de un conjunto de acciones signadas por una *pasividad* más o menos notoria (en contraposición al *dinamismo* propio de las anteriores) y organizadas en base al eje de *observación*, todo lo cual resulta la necesidad de incluir a los mismos dentro de la categoría anterior de *espectador.*

La *expectación* como práctica privilegiada se ofrece como correlato de un *goce* del carnaval explicado en función de estrategias enunciativas diferenciadas, y dentro de la cual se enuncia la *ausencia* de diferentes elementos en el *carnaval actual*, que resulta en un *no-disfrute* de aquel para el conjunto clasificado como *espectadores.*

Es decir, la constitución de un colectivo de "*público"* a razón de recuperar la *expectación* como práctica específica de un grupo de actores en el carnaval, implica la articulación de un *goce* caracterizado por la *percepción (observación)*, pero se conforma por la *ausencia* de diferentes propiedades recordadas sobre un *carnaval anterior* (estrategia que forma parte de una anacronía que explica algunas de las propiedades del colectivo *público*).

Cabe traer a cuento a Eduardo Rinesi para echar algo más de luz sobre esta idea que comenzábamos a señalar párrafos más atrás; en efecto, el autor avanza sobre el concepto de participación en las sociedades contemporáneas trabajándolo en articulación con una *metáfora teatral.* "El espacio público contemporáneo es, pues, el espacio de la pura expectación, de la fascinación, de la seducción – de la mirada. Espacio esencialmente teatral, espectacular, nos aleja tanto más de la escena cuanto más fascinados nos sentimos por ella. Espectacularizándose, el Poder nos relega al sitio de la mayor pasividad; nos aliena de nosotros mismos, nos aleja de nuestros iguales, nos prohíbe para siempre el ingreso a una escena que ya no nos pertenece. Y en el mismo gesto que separa al espectáculo de los espectadores, separa a estos entre sí..."[30].

El enunciador situado *por fuera* de los *espectadores* queda además exento en el plano enunciativo de aquel *vacío* (*ausencia*), aspecto que le concede un cierto re-aseguro de su condición que pareciera estacionarse en el marco de un carnaval que forma parte del pasado, y para el cual propondremos como eje decisivo la existencia de una arquitectura diferenciada del *carnaval actual* sobre el que se

[30] Rinesi, Eduardo. "Ciudades, teatros y balcones". Paradiso Ediciones. Año 1994. Buenos Aires.

reflexiona – que retomamos puntualmente dentro del análisis sobre *cuerpos y espacios*.

La enunciación de sí mismos por fuera de un colectivo (*público*) con el cual el enunciador comparte en sus dichos las propiedades que le asigna, se explica en el marco de una estrategia mediante la cual se recurre a un *carnaval anterior* para enunciar la significación de un carnaval en tiempo presente.

"El *hombre público* moderno está, por definición y desde el primer momento, *replegado*: el ciudadano moderno es, desde siempre, un personaje exiliado, excluido, aislado. Privado de voz, privado de protagonismo: Privado"[31].

El juego de inclusión – exclusión se trata de *eso*: una estrategia enunciativa mediante la cual se demarcan límites imprecisos y precarios sobre los cuales *localizarse / excluirse* pero escritos sobre un telón de fondo que los corrige en el nombre de una historia común.

Reiteramos la anotación - ahora más seguros - de que los actores del *afuera* (que en la enunciación se des-localizan de aquél) forman parte de un *colectivo público* dentro del carnaval, en la medida que comparten propiedades específicas con este.

Retomando un concepto que dimos más atrás, este mismo núcleo organizador de un eje *inclusivo / exclusivo* (= *expectación*) es el mismo que *resume* las diferentes categorías en la cotidianeidad de una vida social prolongada por fuera del carnaval, *agrupando* a los conjuntos de actores que aquí distinguimos.

La consideración mencionada al comienzo alcanza así una suerte de clausura: la *participación* en el carnaval se atribuye a un conjunto específico de actores que *producen motivos* y comparten algunas prácticas agrupadas por un *dinamismo* que adopta varias formas de acuerdo a sus propiedades: actores *comparsa* y *carroceros;* mientras que la *expectación* aparece como práctica privilegiada dentro de otro conjunto de actores que se localiza por fuera de la concepción de *participación* hallada, y para los cuales la *observación* constituye un signo emergente de una parálisis de sus prácticas dentro del carnaval: actores del *afuera*.

El *germen carnavalesco* tradicionalmente atribuido al festejo, ocupa aquí tan solo una alusión errante, que es combinada con el señalamiento de categorías incongruentes con aquél. Si como dice Bajtin, "Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esa es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia", observamos aquí una actualización en términos más generales prácticamente opuesta: digamos, el elemento más notorio se ubica en cómo la vida social emerge *latente* por detrás de los discursos de nuestros entrevistados (recurrencia a prácticas descartadas a causa del carnaval; recuerdo de problemáticas propias del quehacer cotidiano; establecimiento de categorías antagónicas de público / participante; etc).

Las diferencias en la atribución de *significaciones* responden en varios casos al juego de papeles dentro del carnaval: juego donde se privilegia el ofrecimiento de

unas prácticas para ser *percibidas* por unos determinados *espectadores* que *aguardan* dicho ofrecimiento

"... el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores (...) Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval (...) En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la *libertad*"[32]. La cita de Bajtin alude a los festejos carnavalescos populares de la Edad Media, y queda aquí enunciada al revés.

Esto no puede empero hacernos perder de vista cómo en algunos casos la significación del *carnaval actual* se vale de propiedades correspondientes a aquél *carnaval tradicional* para constituir un *todo* con mixturas; el *retiro* indicado (por ejemplo) nos lleva a pensar en este sentido: la clausura del funcionamiento de lo social (parte de la raíz de aquél carnaval al que Bajtin hace mención) se conjuga (transforma) en el *carnaval actual* con elementos propios de una organización *oficial* de este en la cual se combinan hasta tendencias dispares.

Los matices dentro de esta (suerte de) *inversión* se remontan al desarrollo de una vida social propia moldeada por condiciones socio-históricas mediante las cuales – volviendo a Rinesi – la organización del poder se cierne sobre un eje de *silencio* a partir del cual se *destruye la comunicación,* y desprendidas de una misma *configuración epistemológica,* tal como explicaremos más adelante.

[31] Rinesi, Eduardo. Op. Cit.
[32] Bajtin, Mijail. Op. Cit.

Carnaval pasado.

"... mañana es mejor" (Luis. A. Spinetta) (¿?)

Al igual que nuestro primer corpus, dividiremos la indagación de éste de acuerdo a tres dimensiones diferenciadas: en el marco de nuestro adentro la primera corresponderá a los discursos de los actores *comparsa*; mientras que la segunda se ocupará de los discursos de los actores *carroceros*. Por último, nos adentraremos en el conjunto de actores del *afuera*.

El análisis que sigue comprenderá una exposición en la línea de la anterior, aunque los objetivos que nos propongamos formen parte de una exploración diferente.

Efectivamente, el abordaje de los discursos que enuncian un *carnaval pasado* contiene como principio general la utilización de este corpus (con sus distintos conjuntos) en *relación contrastativa* con el anterior.

Haremos hincapié en este caso en las categorías principales sobre las cuales hemos avanzado en las conclusiones del corpus anterior (carnaval como *participación*, *expectación y retiro*).

1. Comparsa.

"Quizás porque no soy un gran artista" (Sui Generis).

El *carnaval pasado* aparece dentro de este conjunto de discursos organizado en función de ciertos ejes entre los cuales se producen varias *rupturas* como ciertas *continuidades* sobre algunas de las grillas de enunciación ubicadas en los discursos de este conjunto homólogo de actores dentro del *Carnaval actual.*

Estableceremos primeramente las líneas de *continuidad* respecto de los actores *comparsa* del *Carnaval actual*, recuperando las diversas transformaciones que presenten en su interior.

1.a. **Continuidades.**

Ubicamos dentro de este eje dos encadenamientos respecto del *Carnaval actual*, situados en la locación de los ejes *emoción* y *retiro*.

Respecto del primero, el *carnaval pasado* aparece actualizado según una *emotividad* que (a diferencia de la primera) no funciona como parte de un trastocamiento de unas emociones previas y sostenidas (*meseta*), sino como una reflexión sobre el festejo en tanto fenómeno social.

La ausencia de una *emotividad disparada* por el carnaval deriva en otra aparecida como complemento de una abstracción de los actores mediante la cual pretenden explicarla: el carnaval *pasado* no forma parte aquí de la ruptura de un *estado meseta* (constante) que resulta en un pico emocional, sino en la reflexión sobre una *emotividad* en base a aquél, sostenida de forma constante en el tiempo; en este sentido, el sostenimiento de un tiempo presente junto a no utilización de

descripciones sobre experiencias personales, constituyen la estrategia enunciativa para dar cuenta del mismo.

En la senda de lo que venimos diciendo, la *emotividad* desprendida del *carnaval pasado* para los actores *comparsa* se localiza no precisamente en el festejo en sí mismo como *en el* sujeto enunciador. A diferencia del *Carnaval actual*, el sujeto que *habla* en nombre de esta *emoción* corresponde a uno de tipo individual, pero que puestos sus dichos en contexto, se asume como constituyente de un colectivo diferente al primero:

- Un "*nosotros Escuela de Samba"*: dentro del cual se incluye únicamente al conjunto de actores que forman parte de aquella.

Al interior de este colectivo la *emoción* se conjuga con una dimensión que tiene como eje la *vida*: el carnaval *forma parte* de la *vida* de este *nosotros*.

Las formas de aparición de esta *emotividad* en el *carnaval pasado* para estos actores sociales contemplan ciertas continuidades respecto de la mirada atribuida al *Carnaval actual*: se trata de un carnaval que se lleva en las entrañas, dentro de la persona, y que genera la aparición de sentimientos.

El *retiro* de una vida social previsible y cotidiana aparece dentro de este conjunto asociado al *carnaval pasado* con un peso aún más notorio respecto de la idea de otra *vida* acontecida en el festejo, que anotáramos sobre los actores *comparsa* del *Carnaval actual*.

En efecto, el *carnaval pasado* supone para la mirada de estos actores la proyección de un *retiro* no localizado puntualmente en el plano de los sujetos sino como categoría para alcanzar una definición del festejo, es decir *modalizando* al propio *carnaval:* el *carnaval pasado* formulado como *ese otro mundo*, con reglas y características propias, dentro del cual la *expectativa* y el *misterio* funcionan como elementos primordiales para su descripción.

Los ejes que siguen afectan al encuentro de otras dimensiones ahora diferenciales respecto de las ubicadas para los actores *comparsa* del *Carnaval actual*.

1.b. productividad.

Pretendemos con esta categoría hacer notar la aparición regular de argumentaciones que explican el desarrollo del carnaval de forma negativa, en función de la pérdida de una posible *productividad* para la localidad de Lincoln (como para algunos actores en particular).

La posibilidad de aparición de esta idea requiere de la concepción del *carnaval pasado* en términos de una instancia posible de *desarrollo* que no fuera empero aprovechada como tal.

Las categorías dentro de las que ésta se articula son:

- *Industria*: la concepción del carnaval en términos de una *industria* (turística) que podría ser explotada por la localidad.

- *Trabajo*: la mención del *carnaval pasado* trae a cuenta la alusión al festejo como fuente de recursos para diferentes actores que trabajan en y para aquel.
- *Gratuidad*: de acuerdo a la instalación de un debate en el cual se polemiza sobre las desventajas del no cobro de entradas para la asistencia al festejo.

La concreción de esta dimensión que hace foco en la *productividad* generada por el festejo (sobre todo: la que podría haber generado) se enfrenta en algún sentido con el eje anterior dentro del cual se destacaba para el *carnaval pasado* la posibilidad de abrir un *otro mundo*.

Estamos dentro de estos actores ante un debate silencioso entre dos tendencias que bien podrían generar una tensión que no es tal: *retiro* (eje *lúdico*) / *productividad* (eje *económico*); decimos esto en la medida que la oposición que indican los argumentos es saldada en la valorización del festejo en los términos de un *progreso* y *evolución* que no puede quedar fuera de una tendencia aparentemente *natural* a las cosas: el *carnaval pasado* como primer paso de una cadena evolutiva (*natural*) dentro de la cual debería dirigirse hacia su desarrollo en el sentido de una *industrialización*, proceso que no se ha dado en los hechos (un *diamante a explotar* no *trabajado*).

El *carnaval pasado* para los actores *comparsa* contiene una dimensión de *retiro* algo particular, que sirve para una reflexión en torno al desarrollo del mismo, en los términos de una *productividad*, a partir de la cual la *retracción* queda –paradójicamente - relegada: en defensa de un rendimiento en términos de *industria*, el *olvido de la vida ordinaria*, aparece valorizado en un segundo plano.

> "... yo siempre digo que lamentablemente el carnaval fue una industria en Lincoln que lamentablemente nunca fue tomada en serio"; "... traía divisas a Lincoln, traía recursos, para mucha gente el carnaval de Lincoln es una fuente de trabajo (...) se venía cobrando entrada y no se cobró más entradas y eso es un lujo que vos te podés dar si tenés recursos como para financiar el carnaval, ¿no es cierto?". *(Integrantes Comparsa)*

Dentro de esta primer dimensión, encontramos por último el funcionamiento del colectivo "*ellos: gente*" el cual es portador de un cierto *conservadurismo* recuperado toda vez que se avanza en la idea del *carnaval pasado* y el desarrollo del festejo en la historia como carente de un progreso y/o evolución.

El *consevadurismo* asignado al "*ellos: gente*" funciona al interior de estos discursos para la atribución de una (in)volución al festejo, que tiene como correlato la aceptación en el *carnaval pasado* de un no-desarrollo que tenga como horizonte el alcance de una *productividad*.

Por otro lado, estableciendo un cruce entre las propiedades atribuidas a este colectivo ("*ellos: gente*") y el "*ellos espectadores*" *(*que aparecía en nuestro análisis sobre los actores *comparsa* del *carnaval actual*), vemos como aquel colectivo aparecía funcionando de forma *complementaria* con un "*nosotros"*, pero teniendo

como sostén argumentos desacordes a los aquí sostenidos en relación a un *conservadurismo* que atañe a la búsqueda y consecución de una *productividad*.

> *"no creo que seamos las únicas personas que pensamos así, que el carnaval podría haber sido una gran, pienso que tal vez la más importante industria acá en Lincoln y lamentablemente no fue (...) creo que todavía existe en alguna gente la mentalidad de pueblo chico, ¿no?";*
> *"los tiempos cambiaron lo que pasa es que acá lamentablemente es como que se quedaron en el tiempo no se adaptaron a los tiempos que se están viviendo*
> *en el sentido de que todo cambió que ahora es todo más competitivo".*
> (Integrantes Comparsa).

1. c. **Configuración Espacial.**

La referencia a una *configuración espacial* determinada (pensada muy sintéticamente como una *arquitectura interna*) para el *carnaval pasado* aparece también en relación a la presencia de propiedades específicas a un estado evolutivo *primitivo* respecto de este caso particular. La regularidad alude a una escena en la cual el recorrido de los motivos estaba organizado según una doble mano (*ida y vuelta*) sobre la misma avenida donde se realiza el *carnaval actual* (una mano: *ida*), la que es recuperada para la caracterización de un *carnaval pasado* aún des-organizado.

De cualquier forma no es el este aspecto fundamental encontrado en los discursos de los actores *comparsa*, sino la reflexión sobre estas categorías y su relación con la problemática de la *participación / expectación* en el carnaval.

En efecto, este conjunto de actores diferencia entre una modalidad de carnaval apoyada por una *configuración espacial anterior* que estaría aportando propiedades específicas, dando como resultado un alejamiento de la lógica del *desfile* que se le asigna al *carnaval actual*. La mención de una *configuración espacial* propia al *carnaval pasado* deriva así en un *inconveniente* para los actores *comparsa* en los términos de desplazamiento dentro del festejo que se ve impedido, *inconveniente* que encuentra su fundamentación al pensarse a los cuerpos como *obstáculos* para su propia circulación.

El hilo argumentativo se cierra en la construcción de un colectivo ya mencionado (que compartirá algunos de los atributos que se le asignara dentro de los actores *comparsa* que se referían al *Carnaval actual*); la presencia del *público* aparece entonces aquí como necesaria para la proposición de:

- un *"nosotros actores"*: en el cual se incluyen aquellos que *actúan* en el carnaval; éstos constituyen entonces los sujetos de un *desfile*.
- La caracterización de una escena en la cual el *público* constituía un cuerpo que atentaba contra los fines del colectivo anterior: impedía desfilar.

La propuesta de retirar al *público* del espacio de la calle (descripción atribuida al *carnaval pasado*) trae a colación la necesidad de organizar una escena nueva

dentro de la cual este colectivo obtiene una locación diferente y específica: veredas, sillas, tribunas, entre otras.

La noción de *participación* aparece así como efecto de este argumento y utilizada dentro de los discursos de los actores *comparsa* como término utilizado en la enunciación; la reflexión sobre la *participación* en el *carnaval pasado* indica su negación para este *público*, de manera aún más fuerte respecto de este conjunto dentro del *Carnaval actual.*

Que en el *carnaval pasado* el *público* se ubicara en la calle no indica en absoluto que aquello se tratara de *participar*, sino todo lo contrario; se niega entonces al *público* la posibilidad absoluta de *participación* dentro de aquel espacio.

Justamente, la chance de una *participación* para este colectivo nace sólo a condición de que emprenda una retirada de la calle para ocupar *su justo lugar* de expectación, y/o incorpore prácticas *derivadas* de un "*nosotros actores"* (disfrazarse, por ejemplo).

Estas regularidades incluyen una concepción del *carnaval pasado* en los términos de un *desfile* que en aquel entonces también existía. De cualquier forma, la noción de *orden* que agrupa los argumentos explicados, resulta en la caracterización de un *desfile* modalizado a causa de una *configuración espacial primitiva* y *errónea* mediante la cual se le asignaban al público propiedades externas a aquél y en base a un concepto impreciso de *participación*.

La presencia de estas facultades al "*público*" es sostenida como *inadmisible* en pos de la defensa de prácticas que supuestamente le son propias y específicas a un "*nosotros*" dentro del cual los actores *comparsa* se incluyen.

> *"El carnaval era doble mano o sea (...) en el centro dividía estaba la gente # y había canteros pero después cuando sacaron los canteros la misma gente se hacía canteros porque la misma gente hacía canteros en el centro de la avenida"; "... nosotros teníamos serios problemas de desfilar estando gente que no tenía nada que ver con el carnaval dentro del desfile (...) es inadmisible ver gente que no tenga nada que ver con el carnaval dentro del desfile para eso están las veredas para eso está el público y para eso está la gente que actúa es como lo veo yo".*
> *"Yo viví los dos corsos, yo viví los dos corsos, yo la participación si vos querés participar dentro del corso te tenés que disfrazar y ahí te divertís no es cierto."* (Integrantes Comparsa).

2. Carroceros.

"What have we found? The same old fears.
Wish you where here". (Roger Waters, David Guilmour)

Ubicamos dentro de los discursos de los *carroceros* una fuerte regularidad situada en la comparación del *carnaval pasado* con el *actual*.

La atribución de una *significación* al *carnaval pasado* aparece organizada aquí dentro tres ejes específicos que incluyen - tal como veremos - la presencia de diversos elementos articulados al interior de los mismos de forma articulada.

Mencionaremos por último (en relación con los *carroceros* que del *carnaval actual*), que la presencia de colectivos de pertenencia no emerge en este caso de forma clara ni mucho menos como dimensión sobre la cual se organizará el desarrollo de las argumentaciones

2.a. **Romanticismo.**

Recuperamos esta categoría más atrás, para hacer referencia también a un *carnaval pasado*; el sentido de la misma aquí continúa en parte el que le atribuyéramos entonces, aunque funcionando con otras reglas y como dimensión nueva.

El *romanticismo* se instala dentro de los *carroceros* en un nivel desde el cual enuncian características propias de un *carnaval pasado* más cercano a una instancia de *ensoñación* respecto de sus propias prácticas como "*actores*" dentro del festejo.

La *ensoñación* se formula en varios sentidos y adoptando formas diversas, pero compartiendo la asociación con una *trascendencia* atribuida al *carnaval pasado* que forma parte de un *honor* que excede por mucho a una motivación exclusivamente comercial. En efecto, la *relevancia* se relaciona con el privilegio de un plano cercano a una *ilusión* personal.

El *romanticismo* se actualiza entonces como:

- una "*competencia leal*" entre carroceros, a partir de la cual se le atribuía al premio un plus de relevancia simbólica por sobre la económica;
- la enunciación de sí mismos (*carroceros*) como personajes *especiales* en relación a los demás: justamente en el sentido de consecución de metas dentro de una finalidad *romántica* (la atribución del adjetivo "*bohemios*" se enmarca en esta senda).
- La "*medida del tiempo*": el *carnaval pasado* como elemento que rige el paso del tiempo para la vida de estos actores, a diferencia de un tiempo correspondiente al *carnaval actual* que avanza según una medida parcialmente "*comercial*".
- El *olvido*: el *carnaval pasado* implicaba un cierto *romanticismo* como parte de un descuido de problemáticas propias de la vida ordinaria dentro de la cual un componente material rige la mayoría de los comportamientos, entonces puesto en un segundo plano de importancia.

La atribución de los *carroceros* al *carnaval pasado* de un conjunto de características que presentan la regularidad de una variable *romántica* muestra una ruptura respecto de lo que ubicáramos con su par respecto del *Carnaval actual,* en la medida que en aquel este componente no estaba bajo ninguna forma presente

en el conjunto de discursos, lo cual no implica en efecto la presencia de su opuesto (por ejemplo, el carnaval como medio para la consecución de un fin comercial).

> *"... el carnaval era muy especial, porque ya de por sí la gente que trabaja en el carnaval es especial (...) era mucho más romántica, era mucho más competitiva entre nosotros."* (Batata).
> *"... se trabajaba más por amor al arte, es más, el que terminaba y con el premio lo que se cobraba se lo gastaba en un asado viste (...) yo un mes antes me enchufo prácticamente en lo que es esto y me olvido de todo".* (Gustavo).
> *"... primero es el amor propio de cada uno el trabajo que hace, y después por supuesto que lo hacés para ganar, muchas veces la plata no importa, que importa en este momento, pero antes era por el amor de cada uno de ganarle a los otros carroceros".* (Mono).

La fórmula contrastativa con el *carnaval actual* sirve aquí para mostrar de qué forma para los *carroceros* éste se asocia a cualidades próximas a una instancia donde se privilegia un factor "*económico*" por sobre otros (dijimos *románticos*). La noción tiene lugar en la medida que se lo asume según dos variantes:

- como parte de un proceso de evolución de sí mismos como sujetos que deviene en consecuencias directas sobre su función y concepción sobre el carnaval (en relación a la obligación de responder a una familia en la actualidad, la dialéctica entre su profesión y la construcción de carrozas, por ejemplo);
- o como desarrollo del carnaval propiamente dicho: diferentes *condiciones socio-históricas* resultan en un *carnaval actual* dentro del cual se requiere el privilegio de este factor.

Dentro de esta dimensión encontramos el funcionamiento de una nueva instancia que en teoría podría bien funcionar como una contradicción respecto de lo dicho; nos referimos a la identificación de la proposición de una *industrialización* del festejo, que continuará en gran parte las grillas de argumentación observadas dentro de los actores *comparsa*.

De cualquier manera, la *industrialización* adopta algunas formas que no necesariamente objetan la dimensión *romántica* sino que se complementan con aquella; la idea del carnaval como un "*espectáculo*" que podría bien haber sido aprovechado en función de los beneficios económicos que traería a la localidad comprende entonces grillas de enunciación que se integran dentro del nivel de *romanticismo* explicado: la necesidad de una producción de motivos *sostenida* (a lo largo de todo el año), la posibilidad de *exportar* el carnaval (en el sentido de utilizarlo como evento turístico), la concepción del mismo en términos de fuente de ingresos para Lincoln.

En relación a esto último (y a diferencia también de los actores *comparsa* en los cuales encontramos otro desarrollo sobre esta noción) la caracterización del *carnaval pasado* comprende una instancia de aparición del festejo a la cual -digamos – se le *perdonaría* este no-desarrollo.

"Yo pienso que hoy para nosotros sería lo que nosotros tendríamos que exportar". (Batata).
"Yo siempre insisto en que tenemos que industrializarlo al carnaval, industrializarlo en el sentido de los que nos gusta hacer carrozas trabajemos los 365 días del año en esto y no tengamos que trabajar un mes antes como se está trabajando ahora". (Gustavo, Carrocero).
"... en una cuestión particular yo creo que habría que haberlo tratado más como empresa, ya sea una empresa municipal o con apoyo municipal (...) creo que no se trabaja en función de hacer un proyecto integral de este". (Marcelo).[33]

2.b. **participación.**

La *participación* en el *carnaval pasado* para estos actores se encuentra actualizada hasta en el sentido opuesto respecto los *carroceros* que situáramos dentro de la *significación* del *Carnaval actual.*

En este último grupo de actores sociales encontramos que, en la medida que se promueve y destaca una *participación* que contempla un *trabajo* entendido como *producción* de motivos, se logra establecer una frontera entre: la *participación* como *producción* (creación), y la *no-participación* como *no-producción,* devenida luego en *expectación*, apoyada paralelamente con la mención de actuaciones que presentan un *dinamismo* particular.

La regularidad funciona de forma inversa para los actores *carroceros* que abordamos en este apartado: la expresión de un *carnaval pasado* involucra una mayor participación de un agente definido como "*gente*", pero que no es designado de acuerdo a una cierta *expectación*. Justamente, a esta "*gente*" se le atribuye la concreción de una *participación* asociada a una "*alegría*" como parte de su presencia en la "*calle*". El par no tiene lugar: participación / no-participación no constituye una disyuntiva aquí en la medida que en el *carnaval pasado* no se perciben actores que "*no participen*".

El *carnaval pasado* supone a la vez para los *carroceros* una *participación* que asume – tal como vemos - formas diversas y que se instala como contracara de un *carnaval actual*; la regularidad que presenta la temática de la *participación* para este conjunto sirve para explicar ("*contar*") el *carnaval pasado,* tratándose en todos los casos de una "*participación mayor*". Asimismo, la atribución de una diferencia entre ambos carnavales no indica que dentro del *carnaval actual* no tenga lugar una determinada *participación,* aunque sí que aquella exista en un volumen menor.

El desarrollo en torno a la *participación* se sostiene fundamentalmente en la mención de elementos propios de una *configuración espacial primitiva* propia del *carnaval pasado*: la presencia de "*la gente*" en la calle señala su cercanía con los "*motivos*" junto a la emergencia de una alegría mayor como consecuencia (directas e indirectas) de esta escena.

[33] Si bien pertenece a un único actor, mencionaremos rápidamente el encuentro de un apartado donde observamos una ruptura de esta línea en el sentido de la caracterización del *carnaval actual* como

Observamos aquí nuevamente la referencia a una "*obstaculización*" ya no de la "*circulación*" sino de la "*visualización*" de los motivos como corolario de dicha *configuración espacial;* esta apreciación no necesariamente es concebida de forma negativa (no recuperada además como parte de un problema de tránsito y movilidad de los motivos): la *configuración espacial primitiva* de este carnaval trae consecuencias valoradas de forma neutral, a sabiendas de que en su movimiento promueven la emergencia de un nuevo tipo de *participación*.

La asociación de una "*mayor participación*" al colectivo "*la gente*" durante el desarrollo del *carnaval pasado* requiere la caracterización del mismo por contraste respecto de las acciones que estos ejecutan en el *carnaval actual*, tanto en el objetivo de las mismas ("*divertirse*"), en las formas que adoptan ("*caminar", "estar encima de los motivos"*) como en los elementos utilizados ("*serpentina*", "*agua*").

> *"... era un poco más participativo, la gente participaba más a lo mejor, estaba más en contacto con lo que es los motivos del corso".* (Gustavo).
> *"... antes participaba un poco más, porque se tenía gente en la calle, que era más difícil transitar con los motivos pero en definitiva la gente estaba parada en la calle (...) entonces lo que pasa es que con ciertos motivos que se llevaban sobre los hombros y ciertas comparsas era imposible, no se podía apreciar nada, se desbordaba todo, se armaba un espectáculo como fiesta de diversión."* (Marcelo).
> *"la gente participaba más, por ejemplo mi viejo me cuenta antes por ejemplo como el recorrido era así (ida y vuelta) hace un montón de años (...) se tiraba serpentina y de serpentina dice que se hacía como un techo porque iba de carroza a carroza la serpentina, entonces digamos que eso era la diversión de la gente."* (Batata).
> *"...te tocaban la carroza, te la rompían, un montón de cosas, la gente estaba en el medio de la calle junto con los motivos, ahí se divertía mucho más la gente y se apreciaba el carnaval de distinta manera a ahora".* (Mono).

2.c. folclore.

La regularidad corresponde aquí a la aparición en los discursos de elementos próximos a la calificación del carnaval como parte de una *cultura* compartida por los habitantes de esta localidad.

El término *folclore* trae a cuento no tanto la alusión a un *carnaval pasado* cuanto la reflexión en torno a la raigambre del carnaval como fenómeno cultural para un conjunto de actores en general.

La aparición del carnaval en esto sentido incluye la recuperación de la metodología de producción artesanal ("*cartapesta*"), para la cual funciona un "*nosotros"* que incluye a los productores de motivos y a partir de la cual se enaltece la figura de Urcola como actor que trajera a la ciudad y promoviera el desarrollo de esta técnica.

---

negocio (mencionada ya) donde se le asigna a aquél un desarrollo del tipo que se propicia aquí, pero invirtiendo el sentido del mismo.

Paralelamente, la otra forma que adopta corresponde a la *inserción* e *instalación* del carnaval como parte de la vida de los habitantes de la localidad, elemento particular de una cultura determinada; para este caso el colectivo que aparece indica un "*nosotros*" que reúne a los actores productores de motivos junto al conjunto de la población de la ciudad de Lincoln: *nosotros linqueños*.

Este nivel aparece para los *carroceros* asociado a la relevancia que comporta para la localidad el *no-desarrollo* (o in-volución) del carnaval, argumento reforzado mediante la inclusión de esta noción de "*tradición*".

> *"... lo nuestro es la cartapesta, después le fueron agregando algunas cosas viste pero lo nuestro es la cartapesta (...) Lincoln es muy especial en esto, pertenece al folclore nuestro, al folclore de acá, esto es autóctono, porque no lo vas a encontrar en ningún otro lado, es muy, muy especial de acá de Lincoln"; "... hay que tener mucho cuidado porque está metido dentro del folclore aparte es autóctono, pertenece a la cultura nuestra (...) tenemos que tratar de conservarlo, no dejar que se estanque porque está muy metido en la gente nuestra".* (Batata).
> *"... es la fiesta del pueblo (...) acá se trabaja muy bien el papel, es el único lugar como también la cosa mecánica, se trabajó, nada más que no renuevan...".* (Mono).

3. afuera.

"Acabo de llegar, no soy un extraño..." (Charly García)

La presencia de regularidades para estos actores sociales indica algunas variaciones, unas más notorias otras más leves, respecto del conjunto homogéneo que analizáramos dentro del *Carnaval* actual, en medio de la articulación de los siguientes ejes:

3.a. atributos.

En primer lugar estos actores enuncian el *carnaval pasado* de acuerdo a un conjunto determinado de *atributos* (muchas veces diferenciales), que conforman un nivel central en la construcción de sus discursos, al tiempo que no aparece como regularidad dentro de los actores del *afuera* del *Carnaval actual.*

Algunos de estos atributos forman parte de cualidades intrínsecas, otros son fundamento de la enunciación de una diferencia:

- *Identidad linqueña*: en un doble sentido, por un lado la presencia del carnaval como elemento que *identifica* a los *linqueños* para otras localidades: esto es, proporciona algunas propiedades diferenciadoras; por otro lado, su presencia como elemento donde las personas *se identifican*, utilizando este concepto como instancia donde *ir a buscar* una supuesta *esencia*.

- *Autenticidad*: la mención respecto de la metodología de producción "*artesanal*" contribuye a otorgar al festejo la característica de "*auténtico*"; el adjetivo significa para estos actores la referencia al nacimiento del *carnaval* dentro de una localidad específica (y "*única*") en la que aquella técnica se desarrolla.
- *Costumbre*: concepto con el cual se hace mención a la repetición del festejo a lo largo de la historia de la ciudad, promoviendo así a una concurrencia de las personas que forma ya parte de un *hábito*.
- *Familiar*: la figura de la *familia* ingresa dentro de los discursos analizados como una regularidad que lleva a explicar el *carnaval pasado*, en la medida que la concurrencia al mismo privilegiaba el acceso de las familias; junto a esto, el núcleo familiar solía ampliarse cuando el festejo tenía lugar (por la llegada de parientes, por ejemplo) hecho que motivaba y propiciaba prácticas *extra-carnaval*: "*reuniones familiares*", "*asados concurridos*" atravesadas por un eje comunicacional en el sentido de *comunión, encuentro*.

> *"... la autenticidad, el auténtico es el carnaval de las carrozas con movimiento que es único en el mundo casi (...) lo primero que siento es que es la fiesta que nos identifica, para mi es eso netamente (...) es el único en el país...".* (Héctor).
> *"... para mi es una tradición del pueblo, como todos los pueblos tienen algo que lo identifica, a Lincoln lo identificó el carnaval...".* (Gustavo).
> *"Es como una tradición para nosotros los linqueños (...) qué te puedo decir, era muy ruidoso, muy familiar, muy ordenado (...) venía mucha gente de afuera porque como esa semana se declaraba de vacaciones venía mucha gente, todo el mundo esperaba a los familiares porque venían a aprovechar un poco esa fiesta, a aprovechar ese feriado".* (Matrimonio).
> *"Nuestro carnaval va a ser siempre el mejor porque nuestro carnaval es innato no es cierto, nace tan normal de la gente, mañana se hace un carnaval en Lincoln y va toda la gente así le mostrés dos carrozas".* (Omar).
> *"... se estilaba mucho vacacionar en los pueblos, las familias, los parientes, en cada casa de Lincoln se albergaba parientes, en aquella época la gente a lo mejor lo único que hacía de Buenos Aires era volver a su pueblo en los días de vacaciones que coincidían con los carnavales".* (Coco).

3.b. **Significación (externa).**

Agrupamos bajo este eje regularidades dentro los actores del *afuera* referidas a las valoraciones que este grupo le atribuye a otro conjunto respecto del *carnaval pasado*. Independientemente de la valoración que individualmente estos actores puedan realizar sobre el fenómeno, nos referimos al señalamiento que ellos realizan respecto de atribuciones pertenecientes a otros colectivos.

Los actores del afuera se refieren entonces a las atribuciones que el colectivo "*gente*" realiza sobre el *carnaval pasado* en los términos de: una *obligación* (en el

sentido de la concurrencia al carnaval, *obligación* motivada a causa de un desarrollo sostenido del mismo); *amor*; *parte de la vida* (en el mismo sentido del primero: a causa de su supervivencia a lo largo de los años, aún anterior a los propios entrevistados); *desenchufe* (en el sentido de *des-conexión* con el funcionamiento de la vida ordinaria, aunque mencionado de forma más general respecto de la categoría de *retiro* que nos ha ocupado en otro pasaje del trabajo, pero relacionada otros planos que retomaremos a continuación) y *fiesta* (asociada a la mención de una adjetivo que determina un orden de importancia: *máxima, mayor, principal*, entre los fundamentales).

Recordaremos que en el análisis del *Carnaval actual* los actores del *afuera* fueron incluidos dentro de un colectivo como el utilizado aquí; en este caso, la referencia a "*la gente*" para señalar otra *significación* del *carnaval pasado* no indica empero la ubicación de los actores del *afuera* al exterior del mismo: se trata del uso de una estrategia enunciativa que sirve para hacer extensivo un colectivo del cual en efecto forman parte.

> *"... creo que la gente en general todas las cosas y no solamente el carnaval para atrás, te parece algo más lindo, la nostalgia te invade el corazón y el cerebro se obnubila tal vez con tantas alegrías vividas...".* (Coco).
> *"La gente creo que tiene un gran amor por el carnaval, el mismo que siento yo a lo mejor, y creo que la gente siente que es la fiesta de Lincoln, pienso que la gente piensa igual...".* (Omar).
> *"... para los linqueños es todo, para nosotros es todo, o sea es la fiesta principal, una de las fiestas principales que tenemos acá...".* (Matrimonio).

3.c. **participación.**

La noción encuentra una enunciación regular casi en el total de estos discursos, ubicándose dos orientaciones contrapuestas que vuelven compleja la dirección que veníamos encontrando con el avance sobre los actores *comparsa* y *carroceros* sobre todo dentro del *carnaval pasado*:

1) La enunciación del *carnaval pasado* en términos de una *participación mayor*;

2) la enunciación del *carnaval pasado* en términos de una *participación menor* (o incluso *igual*); aunque sea la primera mucho más significativa en términos de regularidad.

Atribuir al *carnaval pasado* una *participación mayor* implica reconstruir las categorías conceptuales con las cuales se lo designa, a la vez que la presencia (o ausencia) de diferentes colectivos de pertenencia o exclusión.

Justamente advertimos para los actores del *afuera* una notoria dispersión respecto de la utilización de los tipos que observáramos en el conjunto correspondiente dentro del *Carnaval actual*.

La difusión en la enunciación de colectivos dentro de éste nos devuelve a la ausencia de acciones organizadas de acuerdo a un eje de *pasividad*, a tal punto que algunas de las instancias que articulan la enunciación *positiva* sobre la *participación*

recuperan prácticas dotadas de un dinamismo particular, insertas dentro de las categorías que explicaremos a continuación.

Para los actores del *afuera*, el sostenimiento de una participación *mayor* en el *carnaval pasado* tiene lugar en medio de la presencia de diferentes niveles de enunciación:

- *Comunicación*[34]: la *participación* aparece enunciada en relaciones contextuales que la ligan a: la posibilidad de un *encuentro* dentro del carnaval con otras personas, la *reunión* familiar, la apertura a *conversaciones*, entre las principales.
- "*Respeto*": una *consideración* del *otro* en el carnaval, formulada según un criterio *positivo;* "*respeto*" entonces por: las personas, carrozas, comparsas, entre los fundamentales.

  Esta categoría tiene como correlato dentro de su opuesto (*participación menor y/o igual*) la caracterización de un conjunto de prácticas reunidas por una cualidad de *grotesco* que funciona como instancia antagónica dentro de un par construido para tal fin. El *grotesco* contiene dentro de este nivel una valoración como "*ofensa*", confrontada con la aparición de un "*respeto*" dentro de la que desarrollamos aquí.

  En el caso que nos ocupa *(participación mayor* dentro del *carnaval pasado*), la atribución de elementos *grotescos* tiene lugar en la narración de diferentes acciones concebidas de forma positiva: el par antagónico funciona así tan sólo para la estrategia opuesta, en cuanto es asociado a una *participación mayor* "*respeto*" y "*grotesco*" aparecen como términos que funcionan complementariamente.

  En otro sentido, anotamos como contrapartida de esta atribución de un *respeto* referido al *carnaval pasado*, la caracterización del *carnaval actual* en términos de *violento* (fundamentalmente en el caso de actores mayores, variante que pensamos está funcionando como detonante de esta noción).
- "*Diversión*": en relación a los dichos sobre diversas formas de *divertirse* para los actores del *carnaval pasado*, unidas por un eje lúdico y teniendo como sujetos a los propios entrevistados. En algunos casos, la "*diversión*" funciona también como sinónimo de *participación* y no como una forma o elemento que promueva o niegue su aparición.

  En relación a esta instancia observamos la emergencia de una referencia a diferentes *elementos* como condición para el desarrollo de esta modalidad lúdica: "*serpentina*", "*agua*", "*papel picado*", entre los principales.

[34] En algunos casos este eje se relaciona con la referencia a diversos rasgos propios de la época, dentro de los cuales se destacan por ejemplo costumbres típicas de las vacaciones.

- *Configuración espacial*: la presencia (ya trabajada) de una *configuración espacial primitiva* dentro de este *carnaval pasado* como instancia que *propicia* el nacimiento de una *participación mayor*. La propiedad destacada respecto de la misma vuelve a ser la presencia de una *doble mano* para el tránsito de los motivos y las consecuencias que esto trae para " *la gente*".
- *Agrupación*: la referencia a una "*gratuidad*" (en términos económicos) de acceso al *carnaval pasado* organiza este plano; se recupera la misma para dar cuenta de la facultad de acceso de un todo (*popular*) al festejo, a partir del cual quedan en suspenso las posibilidades adquisitivas de sujetos "*ricos*" y "*pobres*". (La *gratuidad* como origen de esta *nulidad en las distinciones sociales* repite lo que hallamos al respecto dentro de los actores del *afuera* en el caso del *Carnaval actual*).

> *"... se entremezcalaba la gente de las chacras que venían (...) la gente caminaba en contramano, en la mano se encontraba la gente de las chacras con la gente del pueblo, todos viste, esa era la esencia de venir al corso".* (Coco).
> *"... podíamos participar todos, siempre respetando a las carrozas, a las batucadas, podías saludar incluso al que iba manejando la carroza, al que iba pedaleando en la carroza, en el cabezudo (...) Nosotros habíamos armado en mi barrio el "patio de la morocha", y era aquellas épocas donde llevabas la gallina, el gallo, y se hacían los asados arriba de los camiones y se bailaba con el bandoneón, con la verdulera; era un carnaval de respeto, donde el que iba arriba del carromato le tenía respeto al que disfrutaba del carnaval, era un carnaval de absolutamente respeto (...) no había una palabra de más, no había una agresión, no había nada de más...".* (Omar).
> *"... hubo años con gente muy grosera dentro del corso que hizo cosas que rayaban lo que llamamos la moral y las buenas costumbres (...) la alegría es una cosa y la grosería es otra (...) se divertían bien pero eran señoras, no eran groseras (...) te agarraban a los besos, te dejaban marcado pero sin grosería".* (Héctor).
> *"... el carnaval era divertirse, era divertirse, divertirse (...) La gente participaba pero de una manera optimista, con alegría participaba la gente...".* (Matrimonio).
> *"... en principio donde todos podíamos comprar un tarrito de nieve, yo creo que fue el salto de pasar del agua de la bombita del pomo a la nieve hay una novedad, y en segundo lugar donde todos podíamos compartir un choripán también porque se podía".* (Omar).
> *"... era la diversión de la gente pobre, yo fui muy pobre de chico y muy humilde, pero sustituía todo lo que otros chicos podían irse a lo mejore de vacaciones o lo vivía en el carnaval (...) es tan caro para el rico como para el pobre, o sea ahí no hay distinción y porqué te digo eso, porque el que no sufrió la pobreza no sufrió la discriminación (...) el corso es lindo cuando hay gente y nos chocamos, nos golpeamos viste, pero cuando hay eso la esencia del corso es el griterío, las mascaritas, y las mascaritas van donde hay amontonamiento".* (Coco).

Una historia (no tan) anterior y un carnaval (des)carnavalizado.

Formular aquí conclusiones sería ante todo un contrasentido con los objetivos que nos hemos propuesto: escribiremos entonces una serie de anotaciones finales recuperando algunos de los ejes que venimos desarrollando en este capítulo.

Como se dijo, nos localizamos en la búsqueda de la atribución de una(s) *significación*(es) del carnaval linqueño de parte de un conjunto de actores para lo cual recortamos dos momentos diferenciados de su desarrollo abordados en relación contrastativa; de todo ello extraemos algunas líneas que pensamos ayudarán a la reflexión en este sentido, acordando que no estaremos de ninguna manera ni ante la aparición de una *significación* única (o final) del fenómeno estudiado (entendiendo que siempre es posible hallar otras significaciones, pensando sobre la idea de *semiosis infinita o ilimitada* de Charles S. Peirce), ni ante la aparición de una *significación* del fenómeno en *sí mismo* (dentro de una tradición más *positivista*), sino ante la presencia de conjunto más o menos amplio de atribuciones presentes en el juego de los discursos que integran nuestros corpus de análisis, dentro de los cuales intentamos definir alguna regularidad, un ordenamiento que nos permita dar cuenta de esta *significación*.

Estamos ante la presencia de un número de significaciones que, en un determinado momento (actualidad) de una determinada sociedad (actores de Lincoln), se le atribuye a un fenómeno dado (el carnaval de Lincoln) como resultado de la competencia entre los *discursos* vigentes que lo enuncian (*carnaval actual / carnaval pasado*).

No se trata empero de ubicar dentro de estos discursos la aparición de *ancestros* de un carnaval primitivo que muy bien describiera Bajtin en su análisis de la obra de François Rabelais, en cuanto resulta una condición para nosotros el *cargar históricamente* estos conceptos; de cualquier forma, aquél carnaval en el sentido de una interrupción momentánea del devenir de la vida social-cotidiana nos sirve de entrada para encarar el análisis de la significación que se le atribuye a nuestro caso particular.

Partir desde el desarrollo de esta línea resulta una elección tanto teórica como epistemológica: nos permite *localizar* la reflexión a partir de comprender la emergencia de estos discursos en el marco de una sociedad transformada dentro de la cual este tipo de fenómenos también aparecen transformados, pero en general (y sobre todo) significados corrientemente desde una *tradición burguesa* que entiende al carnaval como el "(sin)sentido del hacer para despilfarrar"[35], de la cual nuestra mirada analítica establece una amplia distancia.

Dentro de los discursos del *carnaval actual* trazamos una frontera más o menos clara a partir de la ubicación de niveles de enunciación compartidos: de un lado, los actores *comparsa* y *carroceros,* del otro los actores del *afuera*.

[35] Martín, Alicia. Op.Cit.

Ahora bien – y esto es lo que más nos interesa -, esta agrupación que instala la constitución de colectivos de pertenencia y/o exclusión *nos habla* del encuentro de regularidades discursivas ubicadas en el juego de los mismos y sobre temáticas que tienen como eje la *participación* y la *apropiación* y caracterización de diferentes prácticas desde donde *significar* al carnaval.

El *carnaval actual* aparece así en la articulación de estos discursos organizado en relación a la consumación de una modalidad de *participación* determinada, a partir de la cual se concibe una *expectación* como categoría complementaria al funcionamiento de aquella.

Este tándem conformado por términos contrapuestos no se encuentra empero únicamente constituido en base a una *tipología* de actores (según la enunciación de colectivos), sino acompañado de la caracterización de un conjunto de acciones propias al nivel que nombramos como *participación* y otras específicas al de la *expectación*. En la medida que hemos avanzado antes sobre sendas categorías, diremos aquí simplemente que se trata de un primer conjunto hilvanado sobre un eje de *dinamismo* y un segundo atravesado por una forma de *pasividad.*

Recuperando lo dicho hasta aquí, formularemos nuestra tesis más general: la *significación* del *carnaval actual* toma forma dentro de este conjunto de discursos según un eje general y compartido de *espectáculo*, mediante el cual se constituye parcialmente la organización de las argumentaciones: *espectáculo* comprendido como *fascinación* propia de una relación organizada sobre un conjunto de elementos que se *ofrecen* (muestran) a otro conjunto de actores que *espectan* (perciben, observan) los mismos.

La *espectacularización* atravesará entonces el desarrollo de los discursos de los actores abordados aquí y el carnaval quedará dicho fundamentalmente a partir de esta instancia constituida como vimos sobre categorías antagónicas.

Pero volvamos sobre el par formulado para apuntar ahora sobre la especificidad de la aparición del primer concepto: *participación* funciona entonces aquí como instancia necesaria para la consumación de esta escena particular y no tanto como una categoría derivada de una *tradición carnavalesca*[36]; la *participación* emergente dentro del juego de *producción de motivos* y prácticas *dinámicas* dispara así a su concepción como *exposición* dentro del carnaval.

La *participación* resulta entonces de una dinámica detrás de la cual se considera especialmente la posibilidad de *mostrar* (*exponer*) el trabajo realizado en el marco de una escena en apariencia organizada para facilitarlo: *configuración espacial* orientada en una única dirección (y según propiedades que retomaremos en el avance sobre lo *espacio-corporal*).

La constitución de este par entre *participación* / *expectación* forma parte de un devenir social (histórico) en cuanto aparece enmarcado al interior de una sociedad

[36] Aludimos con esta idea a la concepción de una *participación* para un *todo popular*, que presentará en su aparición la abolición momentánea de los lazos sociales (conjunto a las desigualdades que estos conllevan).

que se encuentra dentro de un momento histórico determinado; volvemos a Rinesi para aportar mayor claridad: sin pretender llegar hasta el germen del problema sobre el cual se edificará toda una *configuración epistemológica* (agreguemos histórica), nos detendremos en señalar cómo el ciudadano moderno "se constituye como ciudadano en el mismo gesto en que se constituye como espectador. Como receptor pasivo, diríamos, en el lenguaje de las modernas ciencias de la comunicación (...) Frente al actor político, el ciudadano/espectador, pasivo, silencioso, inmóvil, solitario, ni siquiera "actúa". Apenas especta... y espera"[37].

Relativizamos lógicamente esta última apreciación respecto de la *recepción* como etapa *pasiva, unilateral,* etc, (en la medida que el desarrollo de nuestro análisis se edifica trazando una distancia considerable de aquella), todo lo cual no nos aparta de nuestra idea más general en relación a la *espectacularización* de las relaciones sociales, ahora incluidas dentro de un orden de inclusión general: justamente como parte del funcionamiento de un *todo* social.

La *significación* del *carnaval actual* en los términos de una escena de *espectacularización* aparece al fin no como categoría aislada sino como prolongación de propiedades inherentes al *orden social* dentro del cual estos actores *viven*; la constitución de una escena *espectacular* forma parte entonces de una que excede al desarrollo del festejo, en cuanto la *significación* atribuida al carnaval en estos términos indica la persistencia del funcionamiento de un mecanismo exterior propio de un orden signado por la *expectación* como dimensión privilegiada de la vida social: el *carnaval actual*, lejos de invertir el orden (y producto) de los factores, resulta en refuerzo de las propiedades inherentes al devenir histórico (léase *moderno*) de una cotidianeidad urbana[38].

Sirviéndonos de algunos conceptos de Ervin Goffman[39], podemos anotar rápidamente cómo la *definición de una situación* particular donde los papeles y lugares a ser ocupados se distribuyen según de un cierto *consenso.* En el caso de nuestro *carnaval* (considerando parte del funcionamiento de *condiciones socio-históricas*) observamos la demora de propiedades dignas de situaciones no excepcionales cuanto instancias de un desarrollo social ordinario; la *definición de la situación* en este caso determina entonces la distribución de papeles y funciones según diferentes *pautas* (*scripts*) que lejos están de ser exclusivas, en cuanto forman parte del desarrollo de una instancia más general, actualizadas en la línea de un eje de *espectacularización*.[40]

---

[37] Rinesi, Eduardo. Op. Cit.

[38] Si bien excede al análisis que nos hemos propuesto, dentro de las atribuciones que se realizan sobre el *carnaval actual* dentro de los actores que indagamos respecto de un *carnaval pasado*, se refuerza esta línea en la medida que la noción de *desfile* implica la aparición de un orden donde se promueve la exposición para la expectación de diferentes elementos.

[39] Recuperamos a este autor para dar cuenta de ciertos mecanismos que pensamos están funcionando dentro del carnaval; anotamos empero que el mismo forma parte de una tradición teórica diferente a la nuestra, en el sentido (pecando de abruptos) de la *subestimación* sobre condicionantes estructurales, (algunos de) los cuales recuperamos aquí como fundamentales.

[40] Mencionaremos como un elemento excepcional - en el sentido de invertir esta tesis que venimos construyendo – la aparición de la dimensión de *retiro* dentro los actores *comparsa,* resaltando que encuentra en éste el único espacio de aparición. Observamos además que su efectividad en cuanto categoría de *significación* se encuentra relativizada por la persistencia del eje de *espectáculo*. Podemos explicar las posibilidades y fundamento de su emergencia en la naturaleza de las entrevistas realizadas (*in acto*) para este caso, las cuales tienen como sujetos a un conjunto de actores cuyas prácticas se

Por otro lado, la *significación* atribuida al *carnaval pasado* se articula en el juego de unos discursos sostenidos por grillas de enunciación diferentes. Pese a haber adelantado algo en el desarrollo del análisis, anotaremos de forma muy esquemática algunas líneas.

Resulta primero al menos complejo localizar dentro de estos discursos la emergencia de una única regularidad discursiva en relación a la problemática que nos interesa.

De cualquier forma, la edificación del par de opuestos *participante / espectador* se encuentra *dicho* únicamente por los actores *comparsa,* ayudando parcialmente a la organización de sus argumentaciones.

La referencia a una *configuración espacial primitiva* propia del *carnaval pasado* les sirve a los actores *comparsa* para el sostén de esta pareja de nociones contrapuestas, mientras que la concepción de *espectador* (o su aparición indistinta según el colectivo "*público*") en lo *efectivamente dicho* se constituye como una dimensión *valorativa* del festejo.

Los actores *comparsa* niegan la posibilidad de participar al "*público*", actor que como producto de la construcción del tándem adquiere una calificación en el sentido de la *obstaculización* de los desplazamientos dentro del *carnaval pasado*.

Para este grupo la *expectación* no indica sólo una forma de aparición de una modalidad de *participación* sino también (y sobre todo) sirve como nivel a partir de la cual reflexionar sobre el *carnaval pasado*, llave de acceso a la caracterización de una escena en términos de su *movilidad (tránsito*) en el festejo.

Al interior de los *carroceros* y actores del *afuera* es posible encontrar una atribución de *significación* compartida al *carnaval pasado*, y sostenida ahora en medio de la exploración de una variedad de conceptos que propiciarán la emergencia de una *participación* nueva.

La *significación* a la que nos referimos se orienta al fin en la senda de un carnaval comprendido desde la lógica de la *fiesta*; en la concreción de grillas enunciativas como la de *romanticismo, folclore, significación (externa)* y aún en los propios ítems sobre los que se organiza la calificación de *atributos* del *carnaval pasado*, encontramos el origen de una concepción del carnaval más cercano a una *tradición carnavalesca* del festejo.

No se trata empero de un carnaval que *queda dicho* dentro de esta tradición en términos totales y absolutos sino de forma parcial y como complemento de los que anotamos más atrás.

La definición de una *participación* dentro de estos actores sociales se encuentra re-formulada y hasta invertida en relación al anterior: la concepción de una *participación mayor* para el *carnaval pasado* (respecto del carnaval actual) indica la presencia de cimientos específicos al desarrollo histórico de festejo.

De cualquier forma, y en relación al sentido que presentáramos para el caso del los actores *comparsa*, la *expectación* (como instancia derivada de una *configuración*

---

actualizan justo en aquél momento (*baile*), factores ambos que podrían interferir para la aparición sólo parcial (y hasta contradictoria) de este eje.

espacial actual constitutiva de un *desfile*) funciona aquí como dimensión valorativa aunque en sentido contrario (negativo): efectivamente, la *expectación* forma parte de una práctica que indica una *neutralidad* de los actores propia de la situación de *desfile* con la cual se enuncia al *carnaval* actual.

El *carnaval actual* indica el encuentro de un *desfile* que continúa la lógica de *espectacularización* de la vida social que explicamos más atrás, aunque la inclinación respecto de su valoración sea *inversa* dentro de ambos conjuntos: la *negatividad* expresada sobre la organización del *carnaval actual* exalta los aspectos positivos de la organización interna del *carnaval pasado* al eliminar la lógica de *espectáculo* presente.

Que el *carnaval pasado* contemple para los *carroceros* y actores del *afuera* una neutralización de los niveles propios del *desfile*, indica la posibilidad de aparición de un conjunto de elementos a partir de los cuales se multiplica la *participación;* pero que, para nuestro análisis, nos devuelven a cuenta la mención del mismo como organizado sobre algunos cimientos propios de un *carnaval tradicional*.

"Durante el Carnaval la gente común suprimía el orden social o lo ponía de cabeza (...) El carnaval era la época de la diversión para los grupos jóvenes (...) una temporada propicia para la risa y la sexualidad, para que los jóvenes se desenfrenaran"[41].

Proponemos para finalizar, comprender la *significación* atribuida al *carnaval pasado* por los actores *comparsa* como parte del funcionamiento de un eje de *espectacularización* de la vida social que describiéramos respecto del *carnaval* actual; en efecto, la aparición del par *participación / expectación* supone la instauración de una distancia entre actores sociales que implica la aparición de prácticas de naturaleza diferenciada que pueden remontarse hasta lo que Rinesi llama una *configuración epistemológica* actual.

La *significación* del *carnaval pasado* para los *carroceros* y actores del *afuera*, se orienta como prolongación del funcionamiento desprendido de *condiciones socio-históricas* actuales a partir de las cuales lográbamos asimilar al *ciudadano* con un *espectador*. El origen de estas *significaciones* nace entonces como resultado de una reflexión en torno al desarrollo de estos condicionantes, a partir de los cuales se proyecta un *escenario nuevo* forjado sobre *formas del pasado.*

Justamente, para el caso de los *carroceros* la concepción de un *carnaval pasado* en estos términos indica el regreso a una situación de *cercanía* entre ellos y los demás actores, saldando una distancia estructurante de su vida social que el *carnaval actual* refuerza en vez de negar.

La concepción por último de una participación mayor asociada al *carnaval pasado* para los actores del *afuera* sigue el mismo camino: la apertura a una situación dentro de la cual la lógica de *expectación* sobre la que el sujeto parece resignarse dentro de su cotidianeidad actual, sea dislocada en pos de recuperar una escena anterior donde sus propias acciones adquirían un funcionamiento bien diferente.

La tesis más general sobre la cual explicábamos la posibilidad de las *significaciones* del *carnaval actual* dentro del total de los conjuntos de actores sociales tratados actúa también en este caso (aunque invertida en su resultado); en efecto, la atribución de una *participación mayor* al *carnaval pasado* como regularidad más fuerte se dibuja sobre un manto de *espectacularización* de un mundo ordinario ofrecido a unos sujetos que *espectan* de forma más o menos pasiva, y que recuperan en el desarrollo de aquel carnaval la posibilidad de un *respiro momentáneo* del funcionamiento de *condiciones socio-históricas actuales*.

La organización de un *carnaval actual* en Lincoln nos conduce a reflexionar sobre las posibilidades de su enunciación / actuación dentro de este eje de *espectacularización* al interior de una única *configuración epistemológica,* todo lo cual no puede ni debe hacernos perder de vista de qué forma ese *carnaval pasado* es actualizado por estos grupos de actores.

Efectivamente, dentro de la simbolización de este carnaval los "*actores*" recuperan algunos matices que nos remiten a una suerte de *carnavalización del carnaval*, apuntada sobre todo hacia el *carnaval pasado*. Esta *carnavalización* nos muestra una emergencia novedosa de algunos gérmenes propios del carnaval que Bajtín nos muestra, pero dentro del juego (por debajo, por el costado, mediante el *uso* de diferentes grietas) abierto por unos condicionantes históricos que hemos propuesto como parte de la normalización de una escena pública que afecta al devenir de los festejos, incluidos los carnavales.

La carnavalización de la que hablamos nos remonta a una "bajtiniana", en la medida que es se trata de una especie de *licencia* los *guiones* propios de la cotidianeidad, suspendidos durante el tiempo del (que instaura el) carnaval.

La presencia y el funcionamiento pleno de diferentes elementos unidos bajo el juego de una *configuración epistemológica* que organiza el espacio público en pos de la *espectacularización* de lo social se conjuga (y matiza) con la aparición en los discursos de figuras que *carnavalizan* este funcionamiento.

En este sentido observamos la recuperación de elementos tales como el origen de un *retiro del* mundo dis-funcionales a aquella *configuración,* pero parte de unas *prácticas* que ahora podemos comprender como de un orden *táctico* - en el sentido de De Certeau – nacidas dentro de un molde correspondiente a otro nivel bien diferente (y ajeno), dentro del cual tienen lugar: repitamos, una *configuración epistemológica* que organiza la vida social bajo el manto del desarrollo de un poder que se *espectacularia.*

Diremos por último que, al tratarse de una reconstrucción histórica contemporánea, la construcción contrastativa encontrada mediante la cual se organiza al *carnaval pasado* (asociado con una *participación mayor*), diferente del carnaval actual (asociado con una *expectación*), nos habla de una *memoria histórica* (que como tal es actual, vigente, activa y dinámica) que contempla el carnaval (y lo vive imaginariamente, y aunque fuera –dicho exageradamente- frustradamente) en la *tradición carnavalesca*.

[41] Darnton, Robert. 1998. "La gran matanza de gatos". Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Las *actuaciones* sobre el carnaval en cuanto *configuración espacial* que desarrollaremos más adelante aportan en efecto a la comprensión y orientación de esta idea.

cap.2
doblar el espacio.

de la pertinencia de la(s) semiosis.

"Si no canto lo que siento, me voy a morir por dentro". (Luis. A. Spinetta).

En el capítulo anterior trabajamos sobre una semiosis (predominantemente) simbólica (discursos verbales) que contiene en varios casos referencias más directas o indirectas a la semiosis analizada aquí: los discursos verbales abordados refieren muchas veces a una dimensión *espacio – corporal* del carnaval de la cual nos ocupamos aquí.

Si se acuerda que la significación no existe *en* los fenómenos sociales sino en los discursos que los representan y/o interpretan (es decir será algo que necesite de otros mecanismos previos para acontecer: es *producto de*), se podrá hacer concreta alusión al par *semiosis sustituyente* / *semiosis sustituida* siendo el primero aquel instrumento cuyo ejercicio se propone en función de un objeto o fenómeno determinado sobre el que se pretenderá producir determinado significado. La *semiosis sustituida* será entonces aquél objeto o fenómeno sobre el que actúa la semiosis sustituyente y a partir del cual se va a manifestar el resultado de la operación de significación propuesta.

Si bien en cuanto materia de análisis consideramos que las semiosis del capítulo anterior y el presente tienen la misma naturaleza, estamos aquí frente a una *semiosis* (fundamentalmente) *indicial*.

Nuestro propio discurso analítico se organiza entonces como metadiscurso (o *metasemiosis*) que tiene como objeto la semiosis simbólica (con los discursos verbales) en el primer caso, y la semiosis indicial (con los espacios y los cuerpos), en el segundo. Todo lo cual se vuelve más complejo dada las características de esta segunda en cuanto debemos trasladarnos desde una *semiosis indicial* a una *semiosis simbólica*: construir (sustituir) con símbolos (palabras), índices (relaciones entre cuerpos y espacios ubicados al interior de un existente).

El texto en definitiva instituye una y no otra sustitución (*semiosis sustituyente*) de naturaleza simbólica, operada en base a un fenómeno social determinado (*semiosis sustituida*) del orden de lo indicial.

abordando carnavales.

"Así es que cuéntame, cuéntame todo". (Joselo A. Rangel)

En otra dimensión respecto de la naturaleza semiótica inherente al presente texto explicada atrás (y a diferencia de aquella que presenta el fenómeno que tiene y construye como objeto), optamos por establecer una aclaración en la cual se asume una decisión *teórico-epistemológico* realizada que deriva en la utilización de *corpus* diferenciados recuperados para el análisis.

Decimos: si bien en los objetivos del trabajo se pretendía para este trayecto la utilización de un corpus conformado por material audiovisual sobre el carnaval linqueño, se creyó un aporte fundamental sumarle a aquél las referencias explícitas o implícitas a las nociones de "espacios", "calle", "participación" o bien la reflexión en base al funcionamiento de estas categorías entre otras, ubicadas al interior de los discursos verbales de los entrevistados extraídos del análisis anterior, aspecto que recuperaremos y ampliaremos con su aparición[42].

La elección conlleva una suerte de riesgo al situar el trabajo en la utilización de *corpus* correspondientes a *semiosis* diferenciadas: *semiosis espacio*[43]*-corporal / semiosis verbal*. Se asume entonces la necesidad de rescatar la especificidad del funcionamiento de cada una de ellas, recuperando aquí la condición inherente a la segunda por medio de la cual es posible *metaforizar* a las demás, esto es: la naturaleza de la semiosis verbal es la privilegiada a la hora de facilitar cierta reflexión y explicación de fenómenos y comportamientos correspondientes a dimensiones imbricadas en la mencionada *semiosis espacio-corporal* como a otras tantas reconocibles (por ejemplo: *semiosis olfativa*, *semiosis gustativa*).

El privilegio otorgado en el plano de la comunicación a la *semiosis verbal* por sobre las demás enunciables (con palabras podemos describir, explicar fenómenos, comportamientos, etc; mientras que el mecanismo inverso no se encuentra, al menos, legitimado) pone de manifiesto para este trabajo la necesidad de incluir en el análisis diversos elementos correspondientes a otro corpus (entrevistas a actores del carnaval: *semiosis verbal*), asumiendo la diferencia con aquél sobre el cual se lo pueda llegar a contrastar (registros audiovisuales del carnaval: semiosis espacio-temporal).

El carnaval de la ciudad de Lincoln tiene lugar en un espacio determinado: aquel que se *fuera a buscar* en el registro del material audiovisual, y que coincide con el recuperado en pasajes al interior de las entrevistas realizadas a diferentes actores[44]. Esto es, tanto desde la enunciación de aquel en los discursos sociales

[42] De cualquier forma, y anticipando una apreciación que haremos más adelante, la relevancia de estos es tanto menor respecto al trabajo específico que nos hemos propuesto aquí: en base a la indagación sobre material audiovisual.
[43] Sobre las propiedades del *espacio*, D. Harvey nos dice que "(...) tiene dirección, área, forma, diseño y volumen como atributos clave, así como distancia". Harvey, D. The condition of postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change**.** Basil Blackwell. EE.UU. 1991.
[44] "... el corso era ida y vuelta en la avda. Massey se experimentó a veces alrededor de la (avda.) Alem pero digamos no dio resultado: el corso en Lincoln es la avda. Massey no hay otra cosa" (carrocero / espectador).

recogidos para el trabajo, como en el registro del material audiovisual, un territorio determinado y no otro (que de tan percibido pareciera en algunos casos estar funcionando como *invisible*).

La alusión a un determinado territorio *produce* aquello que a su vez *designa* (la recurrencia a un territorio y no otro), a la vez que hace funcionar al objeto de esta designación como un elemento *extraño* a toda intervención social, es decir, enuncia lo producido ocultando su producción: lo vuelve *natural*. Dentro de este proceso de *invisibilización* territorial donde se supone en primera instancia que podríamos dirigirnos para abordar el encuentro con el fenómeno a estudiar, se operan lógicas correspondientes al orden de la *naturalización* de ciertas prácticas, comportamientos, fenómenos, etc.

Se hace evidente la necesidad de concretar aquí una reflexión a partir de la cual llegar a explicar el funcionamiento de algunos de estos *lugares previos* (*de los nuestros* y *de los otros*)que pondremos en funcionamiento a la hora de abordar el análisis.

del territorio.

"Un galpón de luz es El templo de Momo". (Indio Solari).

Cualquier reflexión acerca de problemáticas dentro de las cuales se analice un fenómeno social tendrá en su seno un determinado punto de vista, una determinada comprensión – consciente o inconsciente - del espacio y por ende del "territorio", siendo esta segunda posibilidad la que intentamos desmontar a continuación.

Para abordar la primera discusión sobre el espacio y territorio merece establecerse una cierta distancia en el plano de los objetivos mismos de la investigación acerca de aquellos estudios que muy abruptamente colocaremos como dentro de una *primera antropología*, de carácter *objetivista*, en los cuales se avanza en construir una *morfología social*, vinculando y privilegiando la relación entre la cultura (y las múltiples formas y características que esta asuma), con el medio físico donde acontece; es decir, y estableciendo una parábola para echar algo más de luz, se trataría de demostrar las relaciones establecidas entre el desarrollo de las diferentes civilizaciones en función de un condicionante de tipo territorial-geográfico.

Llevada rápidamente a su esencia misma, esta perspectiva del análisis de las culturas remite a un pensamiento de carácter estructural, en el cual las subjetividades estarían relegadas a un plano de *acotada libertad* de acuerdo al (in)interrumpido funcionamiento de estructuras objetivas de naturaleza siempre

"... era doble mano o sea se largaba digamos el corso comenzaba acá en la puerta del Club Lincoln y llegaba hasta la YPF y se descansaba allá y se volvía por la mano esta. Claro en el centro dividía estaba la gente y había canteros pero después cuando sacaron los canteros la misma gente se hacía canteros porque la misma gente hacía canteros en el centro de la avda. (Massey)..." (integrante de batucada).

más general respecto de aquellas, en las cuales las mismas – *borrosas subjetividades* – se inscribirían (y no las *re-escribirían*).

Asimismo, al situar el análisis *por fuera* de aquellos estudios se corre el riesgo de aproximarlo a ciertos lineamientos sobre el territorio de los cuales cabe hacer algunas menciones para intentar así plantear las diferencias con el punto de vista que proponemos.

Renato Ortiz retoma a Castells aduciendo que "Al informatizarse los servicios y los hogares, la trama urbana adquiere un nuevo significado; es atravesada por mensajes que desterritorializan a las personas, a las viviendas y los edificios"[45]. Ahora bien, lineamientos como el que se cita, tan cercanos a una *ilusión posmoderna* corren el riesgo de efectuar una conceptualización tan descentralizada del espacio que torna por difusa su eventual comprensión. Estas tendencias incurren en un exceso ciego en la comprensión del espacio a tal punto que no tendría ya sentido hacer referencia al mismo, en el sentido en que las fronteras nacionales (por tomar uno de los ejes sobre los cuales se viene teorizando) se verían atravesadas transversalmente por un cúmulo de procesos – digamos – globales que hacen estallar los límites, las fronteras, las marcas desde las cuales se viene pensado al territorio.

Si bien no ocuparemos espacio para discutir las características, implicancias – nefastas en varios sentidos – y/o figuraciones que contiene dicho proceso de *globalización de las culturas y mundialización de las economías* (aspecto que no por ello deja de merecerlo), vale establecer una distancia de las consecuencias que traería adoptar ciertos postulados que acarrearía para este trabajo la adhesión a algunos supuestos inherentes a las mismas.

Retomando la línea que el autor Renato Ortiz propone para escaparle al problema formulado, deja de importar si el espacio ha sido o no *vaciado*, para hacer foco sobre las nuevas formas de configuración del mismo, indagar acerca de cómo este es *ocupado*.

Luego de confrontar con la propuesta sistémica en torno del espacio – debate en el cual no se pretende entrar aquí -, Ortiz nos dice: "Mi propuesta es considerar al espacio como un conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados. Debo, entonces, dejar de lado los pares de opuestos – externo/interno, cercano/distante – o la idea de inclusión para operar con la noción de líneas de fuerza"[46].

De esta forma viene a bien hablar de *desterritorialización*, y aunque enfocando el espacio independientemente (o no directamente *dependiente*) de las restricciones impuestas por el medio físico, cabe comprender que todo proceso de desterritorialización prevé una re-territorialización que actualiza aquel espacio como dimensión social.

Lejos de darse un vaciamiento de los espacios en lo social, acontece una "territorialidad dilatada" fundada en los pliegues de diversos estratos que, en su

[45] Ortiz, Renato. "Otro territorio".
[46] Ortiz, Renato. Op. Cit.

movimiento de independencia, "... se juntan , se superponen, en la medida en que participan de la misma naturaleza."[47]

Nuestro análisis excluirá el debate sobre las múltiples relaciones que puedan establecerse entre las *apropiaciones* / *ocupaciones* de los espacios en el carnaval – y el espacio del carnaval -, y el proceso de *globalización* y *mundialización* de las culturas (aspecto que debiéramos completar si siguiéramos incondicionalmente a Ortiz), sin objetar la importancia que las mismas pudieran alcanzar.

Se cree empero conveniente revisar esta conceptualización en tanto y mediante la que acordamos que la concepción *lineal* de un espacio no agota la explicación del mismo; el pensar un espacio determinado implica la localización al menos – aunque más no sea en el plano del discurso – de aquél dentro de un constante flujo de procesos entre los que se constituyen nociones de espacios – y espacios en sí – que lo tocan, lo excluyen, lo atraviesan, lo cargan, en fin, de sentido.

Avanzar en la explicación del total de estos procesos en relación al carnaval, constituiría empero una tarea irrealizable a nuestros alcances, razón por la cual nos permitimos dejar sentado la inclusión de un componente *urbano extra-carnaval*[48] como central a la hora de la inclusión de estos en el desarrollo del análisis.

La ligera y breve mención a estas problemáticas no agota por supuesto las discusiones que puedan darse sobre nuestro tema; muy por el contrario, pretendemos con lo anterior hacer explícitas algunas definiciones que tácitamente el presente análisis estará recuperando según su avance, en un movimiento introductorio de desglose que propone cierta reflexión (y *auto-reflexión*) en base a la apertura desde un plano más general a uno más particular que continuaremos desentrañando.

El cruce de planos del que habla Ortiz (lógicamente en otro nivel analítico: lejos de una dimensión global), nos servirá aquí para pensar (con De Certeau) aquello que los actores sociales que abordemos *hacen* con el espacio del carnaval; es en efecto allí donde veremos aparecer la especificidad de este espacio que lejos está de haberse vaciado.

[47] Ibidem.
[48] La expresión "extra-carnaval" se refiere aquí a aquello que forma parte de la organización cotidiana de la ciudad en el marco de una vida social conocida y previsible (cotidianeidad); lejos estamos de utilizar esta categoría como parte de una acepción "normativa" del carnaval a partir de la cual lograr medir qué es y qué no es "carnaval" en relación al cumplimiento (o no) de aquella "norma".

El carnaval situado, o Alicia en la ciudad de...

"we have a recurrent dream, everytime we lose our voices" (Björk).

La reflexión acerca de la ciudad, de lo urbano, se hace tan necesaria como plausible de ser esquivada, si siguiéramos tan sólo los fines aparentemente circunscriptos a otro objeto de estudio definidos para nuestra investigación. Optando por la primera de las alternativas, intentamos efectuar algún tipo de recuperación de diferentes discusiones en torno a la problemática de la *ciudad* con ánimos de que posibilite abrir algunos caminos para abordar el estudio de los cuerpos y los espacios en el carnaval, en el contexto de un debate más amplio que haga las veces de marco del mismo[49].

Resulta complejo pensar la ciudad sin referirnos al *espacio* social, como a las relaciones establecidas entre ambos; recuperando esta anotación, asumiremos la alusión a uno u otro concepto para introducir a la problemática del carnaval, estableciendo las aclaraciones correspondientes al momento de utilizar dichas nociones.

Respecto del concepto de ciudad haremos una expresa referencia a Michel de Certeau en cuanto el autor polemiza sobre el mismo concebido desde un punto de vista *moderno,* y las implicancias que esto conlleva en el plano de la investigación social; desde este punto de partida, según se verá, logrará establecer un pasaje donde se asentarán las bases para estudiar la ciudad y – en una parábola – lo social.

Como primer apertura se puede comprender que el concepto de *ciudad* es leído y aparece generalmente de forma naturalizada en correlación con diversas operaciones propias de disciplinas del orden de lo urbanístico – lo arquitectónico, la planificación urbana -, las cuales se hacen latentes en el plano de su producción y representación – escritos, imágenes, historias sobre la misma.

La ciudad promovida por el artificio teórico que emergerá como "héroe moderno" instaura unas determinadas - y no otras - formas de *leerla* y que pueden traducirse en la figura de "mirón"[50]. La ciudad que este ojo observa omniscientemente desde un punto de vista en perspectiva, constituye así tan sólo la "ficción del conocimiento".

El ejercicio y desafío de esta investigación consiste entonces en aceptar el esfuerzo por lograr establecer una cierta distancia de aquella figura: *mirón*, que tendría una cierta cercanía en el ejercicio de visión que esconde el concepto de

[49] Las reflexiones sobre la ciudad y ciudad/carnaval se fundamentan aquí en dos hechos puntuales que participan dentro de la propia construcción del objeto de estudio como concepto: "carnaval linqueño" remite directamente a una *locación* determinada: la ciudad de Lincoln, en la provincia de Buenos Aires, donde se introduce directamente la noción de ciudad dentro del trabajo.
En segundo lugar, en cuanto *territorialidad* este carnaval se edifica dentro de unos límites precisos hallados al interior del *espacio urbano* de la ciudad mencionada, y en el sector que generalmente puede ser definido en localidades de este tipo como "centro" – utilizándose como punto de referencia el de la plaza municipal, junto a la fachada *comercial* en cuanto zona donde se hallan diversos comercios -.

[50] Sobre el "mirón", de Certeau refiere: "Su elevación lo transfomra en mirón. Lo pone a distancia. Transforma un texto que se tiene delante de si, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba poseído". De Certeau, Michel. "La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer". Universidad Iberoamericana. 1ra Edición. Año 1996.

panóptico de Foucault, a partir del cual se ejerce una administración del poder desde el "mirar sin ser visto" o, en su defecto, combinar en parte la metodología de aquél junto con otras para operar la *lectura* aplicada pero con la intención de *hacer foco* en los pliegues que el *mirón* olvida: las *prácticas* de la ciudad (espacio).

El resultante de la expresión de este ojo totalizador es la "ciudad-panorama" que constituye un mero "simulacro teórico", un "cuadro" o fotograma donde se logra identificar – y proponer – la producción de un espacio "propio", construyendo entonces "... el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras"[51].

Así es como la ciudad se propone a sí misma, se construye sobre los cimientos de aquellas prácticas y lógicas propias de la *superficie*, de la horizontalidad, de la ciudad *pensada* desde la planificación urbanística, de la ciudad construída *de una vez y para siempre* y en devenir de un sentido que avanza en una única dirección, en un mecanismo que nada tiene de azaroso sino que corresponde al orden de una determinada *voluntad de verdad* que emerge histórica – léase: *moderna.*

Volviendo al autor y a la mención que se hiciera de Foucault, haremos una breve aclaración. Harvey dice: "De Certeau proporciona una corrección interesante. Trata los espacios sociales como si estuvieran más abiertos a la creatividad y a la acción del hombre." (...) "En respuesta a Foucault, De Certeau señala una sustitución diaria "del sistema tecnológico de un espacio coherente y totalizante" por una "retórica pedestre" de trayectorias que presentan una "estructura mística"".[52]

De esta forma es como en la teoría de De Certeau se realiza una elección que va más allá de una determinada concepción de la *ciudad*, del *espacio*, en tanto se extiende hacia un punto de vista sobre la investigación social en el cual se atenderá fundamentalmente a las *prácticas* – *valerse de* – escritas dentro del ejercicio de un poder represivo, que a cómo el funcionamiento violento de un orden actualizado en aparatos y arquitecturas de la disciplina demora aquellas prácticas.

Es así como en el ejercicio de construcción artificial de conceptos (la ciudad en este caso) son *borradas* múltiples lógicas que se escapan de aquellas que un ojo totalizador (el del investigador) logra identificar, o sí identifica pero no llega a explicar; estas lógicas corresponden a comportamientos, prácticas de la ciudad: *usos sociales* de la misma, acontecidos en movimientos transversales y pertenecientes a un conjunto de elementos de la marginalidad muchas veces incomprendidos por *naturalizados*.

Se trata de las diversas prácticas – y las formas que asumen - de la ciudad *vivida* por aquellos que la habitan, pero que se extiende por sobre la *habitabilidad*; nos referimos entonces a unas lógicas en las cuales sus hasta ahora apenas discernibles *habitantes* logran re-crearla, re-imaginarla, deshaciendo y re-escribiendo sus límites reconocibles hasta aquí según distintas reseñas – un cartel, una esquina, un calle -, sus fronteras, marcas y rasgos identificatorios. Se está

[51] De Certeau, Michelle. Op. Cit.
[52] Harvey, D. Op. Cit.

entonces ante la presencia de una ciudad re-construída, una ciudad que es conducida – siguiendo a Borges – a *ser* esa otra ciudad: ella misma.

No enunciaremos empero una definición novedosa del concepto de ciudad en cuanto pretendemos recuperar estas últimas prácticas que el mismo pareciera volver invisibles, justo hacia el interior del estudio análisis que desarrollamos, en el abordaje mismo de la ciudad: al polemizar con este concepto se logra arrojar una pequeña luz sobre la necesidad de indagar sobre diversas aristas que el mismo oscurece para adentrarnos en el estudio no sólo de la ciudad en sí misma – lo cual nos llevaría a un movimiento que refuerce dichos mecanismos de *silenciación* – sino combinándolo con aquello que sus habitantes *hacen* con ésta.

Desplazamos entonces el punto de vista en cuanto a concebir a la "ciudad-concepto" (lógica urbanística) desde la propia falacia que construye ilusoriamente (lo visual como medio de representación) como el lugar desde el cual propone que se la observe: "ciudad-panorama". Pretendemos así situar nuestro análisis en otra dimensión, tomando este nivel anterior como punto de partida para entrar en otro que adquiere una dirección bien diferente: en el de las formas de *vivirla*, en el de los sujetos que la *hacen ciudad*, en el de las *prácticas* de sus habitantes[53].

Para continuar anclando el eje analítico, nos encontramos con un trabajo de Eliseo Verón que indaga sobre problemáticas similares frente a las que pretendemos avanzar aquí, aunque dentro de un escenario completamente diferente[54]. Si bien no adoptamos el punto de vista *teórico-epistemológico* sobre el que se sitúa Verón, el trabajo sirve como fuente de inspiración directa a un pasaje de este análisis a la vez que nos posibilita retomar cierto debate en torno a la *observación* en su carácter de herramienta metodológica, tal como fuera utilizada aquí.

Basándose en una línea según la cual la *observación directa* proviene principalmente de una línea de investigación que se remonta a los estudios etnometodológicos, Verón nos dice sobre el observador que él mismo propone – y en contrapunto con el de dichos estudios - : "... es un sedentario que decide un día mirar un microcosmos de su propia cultura, encontrar el elemento extraño de este ambiente semi-cultural que es la sala de exposición. Cambiando totalmente el punto de vista habitual del que entra en la exposición, el observador da la espalda a las obras, mira a la gente y anota todo lo que ve y escucha"[55].

Tenemos así ante nosotros un objeto de estudio de una naturaleza completamente diferente al que el autor llama "*la exposición*", pensando por ejemplo en la configuración espacial del mismo, los modos de circulación – "estrategias de recorrido" para Verón – y la naturaleza de los movimientos de uno y otro. A este respecto, el carnaval se hace por sus mismas dimensiones un lugar

[53] La utilización de *mapas* en el desarrollo del análisis no indican empero una contradicción con nuestra búsqueda, cuanto una contrastación con unos tipos de uso de los espacios re-escritos (o no) sobre los primeros. En este sentido, el concepto de *croquis* nos ayudará a echar algo más de luz al respecto.
[54] Verón, Eliseo. "Etnografía de una exposición – El buen cuerpo del visitante". Centro Pompidou. Francia. Inédito.
[55] Verón, Eliseo. Op. Cit.

tanto más disperso, hecho que derivará en un tipo de recorte del mismo mediante el cual quedarán exentas – siguiendo con el diálogo con aquél - algunas de las propuestas que Verón efectúa (como por ejemplo, el *anotar todo lo que el visitante escucha*).

Como principio epistemológico este situarse de *espalda a la obra* del cual nos valdremos aquí, significa un intento por *mirar* qué es lo que ocurre *más allá* de lo que se nos propone desde uno o más lugares como legítimo; como un echar luz sobre aquello que acontece detrás de ese terreno conocido donde nosotros también miraríamos si jugáramos un rol más de actores que analistas del fenómeno; mirar *más allá de la obra* implica no sólo observar nuestras propias prácticas tomando una cierta distancia de ellas, la que nos proporcionaría supuestamente una más completa comprensión en base a aquellas, ni tampoco únicamente revisar nuestros preconceptos por los cuales observamos, nos apropiamos y le damos sentido al mundo; sino también, y sobre todo, significa mirar para analizar precisamente *allí donde no miramos*.

Estas líneas se traducen en el plano metodológico en la utilización de una técnica de registro de material audiovisual que pretende conseguir imágenes del carnaval que, por ejemplo, no podríamos encontrar de forma pura dentro de la transmisión en vivo y en directo que realiza el canal local de Lincoln. Diremos por ende que las imágenes obtenidas *dan la espalda al desfile* o, al menos, no puntualizan el registro sobre aquello que desfila (para ampliar sobre las decisiones acerca de y características del registro audiovisual utilizado ver el Anexo).

Y entonces….

Organizamos el análisis en dos momentos que funcionan como dimensiones analíticas mediante las cuales *leer* las prácticas dentro de la *sistematización* comenzada antes; su diferenciación corresponde a un orden expositivo que en la práctica podrá articular y/o confundir ambos niveles en la medida que contienen una directa relación entre sí.

El primero conforma una mirada cercana a un punto de vista *cartográfico*, concepto que se desprende de la interpretación construida aquí en base a la crítica al "mapa" como "recurso totalizante" efectuada por De Certeau y Bourdieu. Harvey se refiere al primero en tanto "La aplicación de principios matemáticos produce 'un conjunto formal de lugares abstractos' y 'confronta lugares heterogéneos en el mismo plano, algunos recibidos de la tradición y otros producidos por la observación' ". "En efecto – escribe Harvey – el mapa es una homogeneización y reificación de la rica diversidad de itinerarios espaciales e historias espaciales"[56].

En esta misma línea, Bourdieu postula "(...) el mapa reemplaza al espacio deshilvanado y discontinuo de los senderos prácticos por el espacio homogéneo y continuo de la geometría (...)".

[56] Harvey, D. Op. Cit.

El mapa, artefacto construido por el cartógrafo, hace de la diversidad espacial un corpus único donde quedan simplificadas, reducidas y hasta borradas las *huellas* de las prácticas que lo construyen.

Tomar estos argumentos al pie de la letra para ponerlos en práctica al momento del análisis de forma definitiva, sería en principio un contrasentido respecto de los objetivos propuestos aquí; en efecto, la observación desde un punto de visión cercano al del cartógrafo es constitutivo de una parte del trabajo, en el cual se abordan los cuatro tipos de territorios propuestos - territorio de ingreso (t-f); territorio de mixtura (t-m); territorio de circulación (t-c); territorio de finalización (t-f) - de una manera digamos, global, para establecer algunos tipos de generalizaciones respecto de los mismos.

El análisis dentro de este primer momento remite entonces a aportar algunas observaciones más agudas respecto de la *configuración espacial* del carnaval, atendiendo a diversos matices que fueran pasados por alto anteriormente, pero pensándolos siempre en función de nuestro segundo nivel.

Este segundo plano que se inserta y trabaja en base al anterior (y *revirtiendo* algunos de sus adelantos) es constitutivo de una mirada que definiremos como de un orden más *antropológico*. Más cercano ahora a la línea de trabajo de Michel De Certeau, es aquí donde la observación hace foco en las prácticas de los actores dentro de los diferentes territorios y en relación con los dispositivos referidos; se trata de un análisis ubicado en una dimensión más particular, hacia el interior de los territorios conceptualizados, pretendiendo abocarnos a las prácticas del espacio de los actores del carnaval.

Repetiremos que anotar sendas tendencias no excluye la posibilidad de que ambas puedan atravesarse con el desarrollo del trabajo, ni la eventualidad de trabajar con ambas a la vez, sin que necesariamente deban excluirse. La distinción, como dijimos, corresponde a un nivel analítico.

✓ ***Lincoln es Carnaval - Carnaval es Lincoln.***

Recuperando la reflexión anterior podemos escribir que la ciudad construida el juego de los discursos utilizados (desde el punto de vista de quienes la habitan) deja de ser entonces una ciudad *edificada*, escrita o leída para pasar a ser una *ciudad imaginada*[57].

Al darse un pasaje desplazamiento desde la ciudad al *ciudadano* – habitante – llegamos al plano de la creación imaginaria de la misma: no bastará con aplicar a la ciudad los mecanismos de reflejo con aquello que está construido, que yace edificado – y que afloran en el dibujo en perspectiva, en la fotografía panorámica, en la retina del espectador que se cierne desde lo alto de un mirador -, sino que por el contrario habrá que girar el eje de observación para incluir en el análisis una concepción que incorpore la creación – re-invención – de la ciudad a partir de los usos sociales que realizan de ella quienes *la viven*.

[57] En el sentido como aborda la *ciudad* Armando Silva en "La ciudad como arte". Silva Tellez, Armando. "La ciudad como arte". En Revista "Diálogos de la Comunicación", Edición 40. http://www.felafacs.org/dialogos. 1994.

Siguiendo a Armando Silva, esta idea se sitúa en lo que el autor define como *imagen urbana*, la cual corresponde a "... aquella impresión conseguida colectivamente en un alto nivel de segmentación imaginaria de su espacio". Este concepto adquiere aquí especial importancia en la medida en que la misma – correspondiente a una dimensión de análisis simbólica – tiene o puede tener implicancia en un terreno objetivo, traducidas en acciones, movimientos y/o prácticas de la ciudad, haciéndose entonces necesaria la relación con el concepto del "carnaval".

> *"el carnaval es significado de Lincoln";*
> *"Lincoln es Capital del Carnaval".*
> *"Venimos al carnaval porque nos gusta nos divierte; es también acá en Lincoln como algo ya de digamos, Lincoln es capital del carnaval así que nosotros estamos acostumbrados, todos los años de que esto se realiza entonces tenemos si de toda la vida".*
> *"El carnaval es el de Lincoln, Lincoln es Capital del Carnaval".*
> "Al carnaval viene tanta gente porque ya te digo es algo es como una costumbre, como algo de aquí propio nuestro de Lincoln digamos, de la ciudad de Lincoln y de todos sus habitantes porque acá lo disfrutamos todos".
> *"El carnaval es una fiesta, cómo te digo tradicional, no de ahora sino de antes que siempre en Lincoln fue importante el carnaval".*

En estos pasajes recuperados de los discursos verbales (extraídos de entrevistas realizadas a actores dentro del carnaval), se observa en la enunciación cómo Lincoln es construida, re-edificada – imaginada - como "ciudad-carnaval". Indagando el camino que conduce a esta conceptualización, ordenamos las diferentes relaciones establecidas entre ambos polos, que parecen aquí surgir de forma espontánea y naturalizada, pero creemos imbricadas en dimensiones estacionadas al interior de diferentes ámbitos:

- *institucional*: Lincoln como capital del carnaval; carnaval como patrimonio.
- *objetivo / sistémico*: a Lincoln el carnaval le pertenece;
- *subjetivo*: la importancia del carnaval en Lincoln incorporado dentro de la lógica de la fiesta;
- *histórico*: el carnaval como tradición.

Nos encontramos entonces con una ciudad que recibe una fuerte impronta respecto de nuestro objeto de estudio; la ciudad con la cual tratamos se juega dentro de los niveles clasificados en los términos de construcción de una *ciudad-carnaval.*

Las preguntas. formulación y desglose.

Interpelar al objeto de estudio constituye primero una necesidad, y segundo una operación que sitúa el análisis desde un plano teórico-epistemológico determinado del cual hemos dado ya algunas pistas, pero que en relación a la propuesta más *proyectual* que intentamos exponer aquí exige la formulación de algunos ejes más claros.

En primer lugar, indagamos al carnaval en función de una determinada *configuración espacial* específica al año 2002.

El concepto de *configuración espacial* indica la búsqueda en términos de reconstrucción de las propiedades inherentes a los espacios que puedan delimitarse dentro del carnaval linqueño; decimos *propiedades* en tanto creemos que resume diferentes cuestiones que se imponen detectar al interior del espacio total del carnaval (dispositivos, elementos reconocidos, clasificación de territorios, naturaleza de los movimientos internos en los espacios, velocidad de los movimientos, entre otros).

Si bien esta primera dimensión pareciera anclar el análisis en elementos aparentemente estancos (del cual la *cartografía* podría ser un ejemplo claro), no descartaremos en nuestra reflexión la incorporación de cierta impronta simbólica con que los mismos carguen, así como determinadas categorías pensadas en función de un plano no meramente *objetivo* de análisis.

En este sentido, merece dejar en claro algunos momentos de divergencia con esta tendencia cartográfica mencionada, en cuanto trabajamos aquí con elementos que exceden el análisis de una dimensión meramente *material* (razón que hace imposible su reducción dentro del funcionamiento de una escala cualquiera, operación paradigmática de este tipo de análisis), distando de la posibilidad de trabajar con una escala.

Nuestra indagación irá situándose desde un plano más general para arribar a territorios determinados (en los cuales estará funcionando e intentará ser recuperada la dimensión *simbólica* aludida anteriormente).

Adelantándonos a la exposición, la distancia establecida respecto del carácter *cartográfico* mencionado aparece ampliada dentro del punto de vista adoptado en nuestro segundo momento analítico (*prácticas del espacio*).

Dentro de esta primera dimensión se incluyen entonces, entre otros:

- el reconocimiento de diferentes territorios dentro del carnaval;
- el reconocimiento y categorización de dispositivos: las restricciones que los mismos instauran, los mecanismos a los que responden, las prácticas que impiden y aquellas que hacen posibles, los lugares de circulación que trazan, la naturaleza del movimiento que niegan o promueven;
- la diagramación de un determinados *croquis* que recuperen parte de lo conceptualizado en función de: territorios reconocidos, dispositivos reconocidos, tipos de movimientos propuestos (macros).

En segundo lugar, interpelaremos al carnaval en función de aquello que los actores del mismo *hacen* con él, haciendo foco en la categorización en torno a una determinada *configuración espacial* revisada anteriormente.

En este plano, pretenderemos abocarnos a una conceptualización que recupere un cierta *dimensión subjetiva* del carnaval, la cual se establecerá a partir del reconocimiento de diferentes prácticas del mismo en un sentido material y simbólico de aquél.

Dentro de este segundo nivel de análisis se incluyen, entre otros:

- la circulación practicada en diversos espacios reconocidos dentro de la sistematización efectuada anteriormente;
- la naturaleza del movimiento dentro de esa(s) circulación(es): establecimiento de una tipología de desplazamientos reconocidos;
- las prácticas del espacio en función a las restricciones y a las posibilidades de los dispositivos categorizados;
- los actores de las prácticas reconocidas;
- la construcción de una tipología de *desplazamientos tácticos;* entre otras problemáticas que puedan abrirse en función de lo anterior.

Pero intentamos sumarle al análisis un eje por el cual procurar *iluminar* los comportamientos *tácticos* que enuncia De Certeau, en relación a aquello que de funcionamiento disciplinario y operable tiene el carnaval, y que, en cierto sentido, promueve estas *tácticas* a la vez que invoca y suprime otras prácticas[58], a partir de acordar en que los movimientos en la ciudad, sus *recorridos,* no estarían situados, localizados, sino que son ellos los que *espacializan*.

De esta forma, el desafío consiste en alumbrar en el orden de las *prácticas* aquello que tiene de sigiloso, de espacializador dentro del carnaval, sin olvidar las *otras* prácticas (*disciplinarias / disciplinadas*)*,* en relación (no *en función*) al trazado de una concepción espacial más objetiva de aquellos elementos que dentro del carnaval *generan* (o no) unas y otras.

[58] De Certeau nos dice entonces – en ¿oposición? a Foucault – que "El objetivo no es explicar cómo la violencia del orden se transmuta en una tecnología disciplinaria, sino más bien iluminar las formas clandestinas adoptadas por la creatividad dispersas, táctica y transitoria de los grupos o individuos ya captados en las "redes" disciplinarias". De Certeau, Michel. Op. Cit.

Configuración espacial: el carnaval y su arquitectura.

"... ensayo general para la farsa actual, teatro antidisturbios". (Indio Solari)

Cabe en primer lugar dejar sentada muy rápidamente la referencia a dos conceptos que utilizaremos reiteradamente a lo largo del análisis en cuanto comportan una cierta relevancia para nuestros fines analíticos. Nos referimos a la existencia de un *dispositivo* (dos cuerdas divisorias ubicadas de forma enfrentada, paralelamente a los cordones de la calle donde tiene lugar el festejo), que delimita dos grandes dimensiones espaciales dentro del *carnaval*:

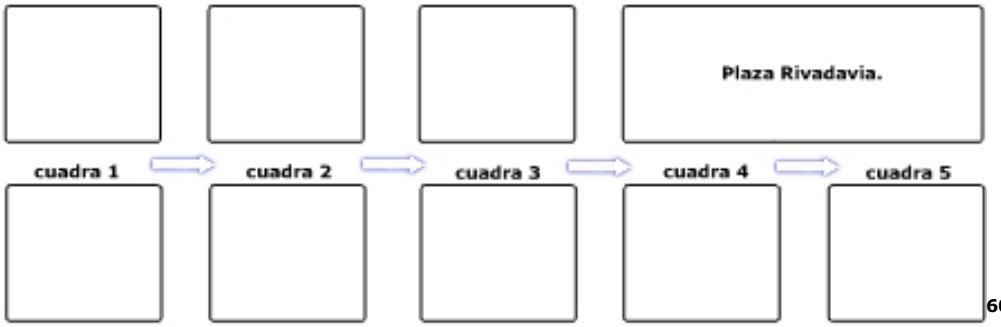
- *adentro*: el espacio encerrado por las cuerdas, a lo largo de uno de los territorios anteriores (territorio de circulación);
- *afuera*: los dos espacios (izquierdo / derecho) situados entre estos dispositivos y las construcciones (hogares, locales comerciales, etc) a lo largo de la avenida Massey.[59]

✓ **El carnaval que me habla (y me calla).**

Avanzamos primero en una identificación y clasificación general de la *configuración espacial* del carnaval de la ciudad de Lincoln en su edición del año 2002.

La locación del mismo corresponde a la Avda. Massey (de una sola mano) de esta ciudad, y se prolonga a lo largo de 5 cuadras en la dirección de circulación del tránsito en dicha calle. De la mano derecha, las cuadras suman netamente 5, mientras que en la mano izquierda las últimas dos se hallan unificadas en tanto se trata del frente de la Plaza Rivadavia, que consta de un largo de 2 cuadras por una de ancho.

Gráfico 1. Carnaval en lo urbano - material



[60]

[59] La alusión al mismo y su categorización serán retomadas a su vez más adelante, cuando nos ocupemos de la clasificación de dispositivos internos.

[60] La utilización de este y el resto de los croquis no intentan establecer tanto una relación de escala determinada con los territorios a los cuales se alude como un funcionamiento a modo ilustrativo de aquellos, tal que ayude a una más amplia comprensión de las descripciones y análisis efectuados. Asumiremos a partir de ello el riesgo de trabajar mediante un olvido consciente del aporte que traería la utilización de un respeto de una cierta escala para la construcción de estos croquis.

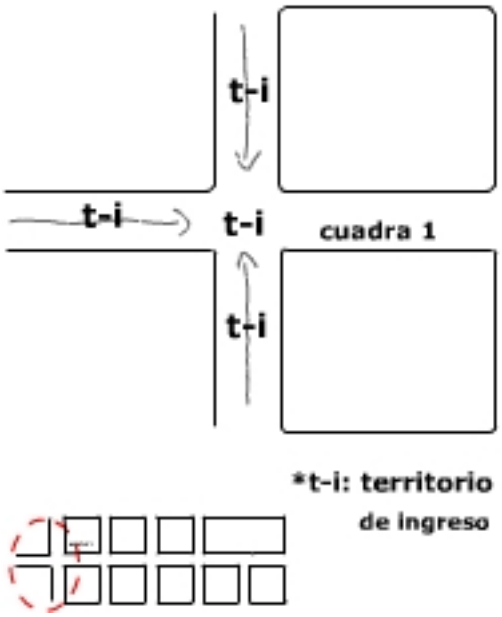
De esta forma se obtiene una primer imagen del carnaval dentro de lo urbano-material[61]. Siguiendo con la línea propuesta, ubicaremos y nombraremos diferentes *territorios* al interior de dicho espacio como parte de una distinción analítica en base a la observación del corpus con el que trabajamos:

Territorio de ingreso: previamente al desfile la calle principal, los actores distinguidos aquí en el *adentro* como otros reconocidos en el *afuera*[62] realizan diferentes hileras con un alto grado de dispersión, en la cual van efectuando su ingreso al carnaval a medida que se les va indicando su correspondiente lugar.

En el caso de los "*actores*" del *afuera* – caminantes / parados – el ingreso resulta de un proceso donde parecieran no hallarse ninguna reglamentación: no existen hileras, ni dispositivos divisorios de un *adentro / afuera.*

Esta porción territorial compone un radio de tres cuadras: la esquina de la *cuadra 1*, junto a las dos cuadras que la atraviesan verticalmente (ver figura).

La escasez en la descripción de este territorio se resume en la manifestación de una espacialidad en la cual el carnaval aún no se halla dado por comenzado (tanto en términos *oficiales*: organización, como *efectivos*: comportamientos observados), siendo su única regularidad el encuentro de una dispersión producto de diversos preparativos).



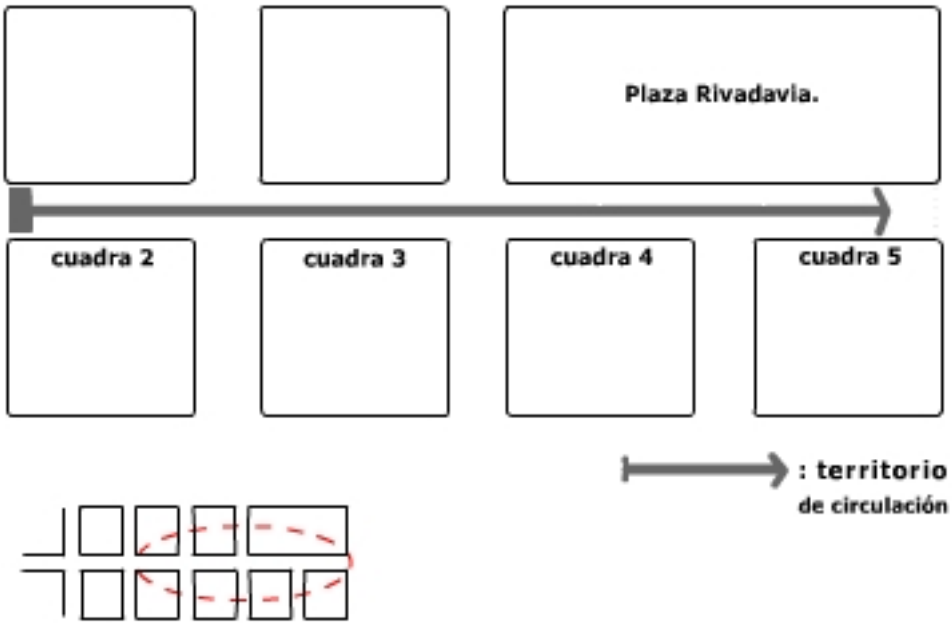
Territorio de mixtura: este espacio se halla extendido a lo largo de los 100 primeros metros sobre la avenida, avanzando luego del territorio anterior. La denominación hace referencia a que dentro del mismo no observamos indicaciones

[61] Nos referimos con *urbano – material* a la locación del mismo en término materiales al interior de esta ciudad, sin adentrarnos en el análisis de cualquier manifestación en cuanto impronta simbólica: el carnaval *escrito* sobre la ciudad.

[62] La clasificación se inserta en el marco del funcionamiento de *dispositivos* que explicaremos más adelante. La indicación de la misma aquí importa empero a los efectos del análisis que realizamos cuanto pensamos constituye un elemento no menor para definir este y otros territorios.

de ningún tipo en cuanto a los lugares habilitados y prohibidos para la circulación, tanto en el caso de quienes se estacionarían luego en el *adentro* y aquellos parte del *afuera*; en definitiva, esta división retomada más adelante, no corresponde *oficialmente* a esta porción de territorio.

Territorio de circulación: espacio ubicado a lo largo de 400mts. en los cuales tiene lugar el recorrido *oficial* de los actores que circulan por el *adentro*. Esta porción territorial comprende el avance de la avenida donde se acuerda que se desarrollan los festejos.
Adelantando algo del análisis diremos que la distinción explicada luego entre *adentro / afuera* se ubica en su máximo esplendor a lo largo del avance de este territorio.



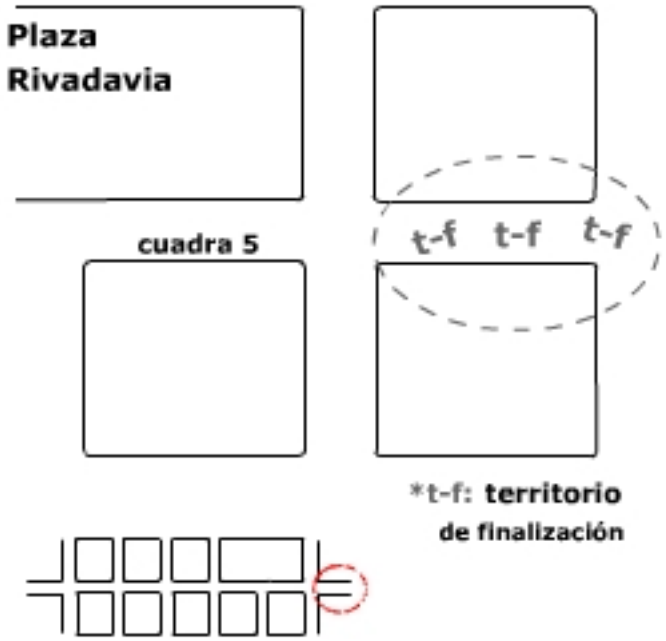
Territorio de finalización: señalaremos de forma muy ligera este espacio en la medida en que no se lo considera *oficialmente* como ubicado *dentro* (perteneciente) del carnaval. En base a los fines perseguidos, y en función de esta última apreciación, no avanzaremos en una indagación exhaustiva del mismo.

Optamos simplemente por señalarlo en la medida que pensamos que cuenta con características diferentes y únicas respecto de los otros cuatro anteriores.

Decimos: es aquel en el cual se lleva a cabo la salida – el abandono - de los actores que circulan dentro del espacio definido como *adentro*; suele constar de escasos 50mts sobre el final de la avenida principal, luego de la finalización de la Plaza Rivadavia.

En la medida que podrían establecerse rápidamente una homologación – a partir de un análisis contrastativo – con el *territorio de ingreso*, cabe hacerse la aclaración de que se trata de un espacio más difuso respecto de aquel, en cuanto a la señalización que se realiza oficialmente desde la comisión organizadora como de la ocupación que se hace del mismo.

Aquellos "*actores*" que circulan en el *adentro* deben – por propia constricción del terreno – efectuar su salida pasando por este último espacio, mientras que los que circulan en el *afuera* recuperan este punto como mera posibilidad entre tantas otras como calles laterales existen a lo largo del recorrido, como grietas que les propone la plaza (al ser *abierta*), el propio territorio de ingreso utilizado luego como *escape*, la permanencia en diversos espacios aguardando la finalización oficial de los festejos – cantinas, confiterías, tribunas, etc –, entre tantas otras posibilidades.



pensando carnavales.

"We're playing those mind games together" (John Lennon)

El *carnaval como existente* (en el sentido de Peirce) supone entonces el concebirlo, al menos, a partir de una doble dimensión:

- **Temporal**: se puede denominar "carnaval linqueño" a aquello que acontece – o que ha ocurrido, logrando además una identificación dentro de una línea histórica - dentro de ciertos márgenes comprendidos por un determinado período de tiempo que generalmente se puede remitir a uno o dos meses del año (febrero, marzo), vinculados directamente con una determinada estación (verano) dentro de la ciudad de Lincoln, pero que trae a cuenta un lapso de transición laboral que se hace extensivo al resto del país.

  El carnaval *ocurre* una vez por año de forma más o menos regular, a la vez que su desarrollo se conjuga con una época del año cuyo común denominador es la de un descanso, en contrapunto con el desarrollo del año laboral.

- **Territorial**: es posible identificar al carnaval linqueño a partir de la ocupación de un determinado territorio dentro del espacio urbano de la ciudad de Lincoln. El carnaval en cuanto pertenencia *es* de Lincoln, a la vez que se lleva adelante *dentro* del territorio de dicha ciudad. Esto es, el carnaval, que puede pensarse como un determinado *estado* vinculado con procesos del orden de la conciencia, pasa a constituirse aquí en un fenómeno *perceptible, observable*.

El carnaval en el sentido de una *apertura* lleva a pensarlo desde múltiples dimensiones de las cuales recuperaremos aquí una de carácter fundante, que provoca una serie de problemáticas subyacentes, retomadas luego en el análisis:

El carnaval linqueño actualiza diferentes ***posibilidad****es* o *marcos de posibilidades* que exceden aquello que se puede conocer como "reglamento"[63], el cual funcionaría como un documento legitimado en sí mismo por su propia denominación, y que dispondría de aquello que está prohibido – por medio de reglas -, comprendiéndose de forma implícita que todo lo demás que exceda a aquellas constituiría una posibilidad, una apertura, (un derecho en el plano jurídico) al no existir privación sobre tal o cual práctica.

En efecto, las *posibilidades* a las que nos referimos se comprenden como *permisiones* y *oportunidades* que exceden por mucho lo "*reglamentado*", en cuanto funcionan como una inauguración consciente (a priori) a la alteración del *orden* y *ritmo habitual* de la ciudad; instauran diversas rupturas con la cotidianeidad urbana más allá del quiebre obligado sobre una temporalidad (el carnaval transcurre durante seis o siete noches determinadas previamente) y espacialidad (se desarrolla en lo que se conoce como "centro" o "zona céntrica" de la ciudad); establecen un contrato particular (o varios de ellos: *acuerdos invisibles*) entre

[63] El reglamento se refiere al confeccionado por la comisión de organización, y que se expide sobre lo que allí se entiende como "participantes", léase carrozas, mini-carrozas, comparsas, entre otros.

diferentes grupos de la sociedad linqueña acerca de múltiples prácticas que, se comparte, podrán verse incorporadas con el desarrollo del aquél.

En este sentido, recuperando dicha condición, cabe referirnos, desde Magariños de Morentín, a aquel constructo de memoria que opera en las diversas subjetividades, en tanto será en la "... memoria de cada uno (y en la memoria socialmente compartida) donde se conservan las posibilidades relacionales que construyen el significado de tales imágenes, objetos y comportamientos..."[64].

En esta línea funcionarán los *acuerdos invisibles* mencionados, que no requerirán de un mecanismo plenamente consciente para su actualización: muy por el contrario, la capacidad residente en aquellos de funcionar de forma sistemática es condición para que los sentidos, significados y conceptos vigentes constituyan definiciones operativas para los integrantes de una sociedad, sin la necesidad de re-pensarlas en cada acto o de re-crearlas con cada generación (condición para que exista comunicación), lo cual facilita a su vez un margen mínimo de acuerdo social acerca de tales o cuales significados.

De cualquier forma esto último no implica la conceptualización naturalizada y a-histórica de dichos acuerdos, sino la necesidad de asumirlos como pertenecientes a una determinada sociedad en un momento histórico determinado de su desarrollo: *convencionales* y *contingentes*, en tanto asumimos y acordamos respecto de las instancias inherentes a todo proceso de significación de un fenómeno social (*producción*, *interpretación* y consecuente *transformación*).

En el carnaval este *primer grupo de posibilidades* podrían ser agrupadas dentro de un *nivel simbólico* de clasificación, situadas en el orden de la conciencia; de cualquier forma, el carnaval *como propuesta* actualiza un número de relaciones disponibles y atribuíbles sólo a aquel (o al menos diferenciable de otras que forman parte de la vida ordinaria) en los diferentes actores que participan del mismo, las cuales se harán operativas en el plano de las acciones, efectuándose un movimiento desde el orden de lo simbólico – *acuerdos invisibles: contratos* – al de lo material – *acuerdos de acción: prácticas*.

En un *segundo grupo de posibilidades* operan aquellas agrupadas sobre un ***nivel físico*** de análisis, y que se circunscriben en la propia ocupación de diversos espacios por parte de múltiples elementos (observables) dentro del carnaval, conjunto a la disposición de estos últimos allí dentro; en este nivel incluimos la apertura territorial que el carnaval establece al interior del espacio urbano de Lincoln.

Como primer punto, el carnaval se sitúa dentro de un determinado espacio de lo urbano de la ciudad de Lincoln, que puede ser caracterizado como *centro*, o *zona céntrica*, y que tiene como punto de fuga la "plaza pública" de este ciudad. En múltiples pasajes de las entrevistas a actores dentro del carnaval, se destaca sobre

[64] Magariños de Morentín, Juan. "Hacia una semiótica indicial" en *aula semiótica* (on line). http://goto/centro-investigaciones-semioticas.

este (o "*el corso*" indistintamente) la referencia a la ubicación del mismo dentro del plano urbano.

> *"... el corso era ida y vuelta en la avda. Massey se experimentó a veces alrededor de la (avda.) Alem pero digamos no dio resultado: el corso en Lincoln es la avda. Massey no hay otra cosa"*
> *"... era doble mano o sea se largaba digamos el corso comenzaba acá en la puerta del Club Lincoln y llegaba hasta la YPF y se descansaba allá y se volvía por la mano esta. Claro en el centro dividía estaba la gente y había canteros pero después cuando sacaron los canteros la misma gente se hacía canteros porque la misma gente hacía canteros en el centro de la avda. (Massey)..."*

El reconocimiento del carnaval *dentro* de lo urbano, formando *parte* de este pedazo de territorialidad, requiere asumir en la observación algún tipo de reflexión al respecto. En efecto, acordando en que la probabilidad de que dos cuerpos existentes ocupen una misma porción espacial en un mismo lapso temporal constituye un impensable, cabrá advertirse que la ocupación de cierta porción territorial dentro de la ciudad por la misma existencia del carnaval (y en el lapso temporal de duración del mismo), establece un desplazamiento de dichos fragmentos de lo urbano: el carnaval corre, digamos, lo *urbano extra-carnaval* en tanto *materialidad*, lo cual acarrea algunas consecuencias que exceden dicha dimensión. Pareciera de esta forma instituirse una suspensión en la significación corriente, cotidiana de aquellos espacios urbanos, ahora inscriptos dentro del carnaval: *el carnaval*, por su sola existencia como territorio, *transforma los sentidos de lo urbano en tiempo presente, a la vez que los refuerza circularmente*[65].

La mutación de lo urbano a cuentas de la ubicación del carnaval dentro del territorio céntrico, lleva a que tenga lugar un cambio en la representación que de lo urbano se efectúa durante el desarrollo del festejo por parte de los entrevistados, y como resultado de la observación realizada[66].

Incluidos dentro de nuestro ***nivel material*** de análisis, retomamos ahora aquellos espacios *intra-carnaval*, ocupados por diversos *observables* dentro del mismo, conjunto a la disposición de estos últimos allí dentro.

La pregunta sobre la *configuración espacial* del carnaval requiere entonces aquí la conceptualización de aquellos *dispositivos* que el mismo pone en funcionamiento; se trata de sistematizar diversas problemáticas entre las que podríamos mencionar: las posibilidades que los mismos abren (en un sentido *positivo*), pero sin olvidar

[65] Se está pensando aquí en la línea de M. Douglas y B. Isherwood en su trabajo sobre el consumo y los bienes, efectuando una transposición de estos hacia el carnaval para considerar las lógicas operantes. En este sentido, los autores dirán: "La mínima base consensual de la sociedad desaparece si no dispone de algunas formas convencionales para seleccionar y fijar significados que sean producto de un elemental acuerdo"; ".... los rituales sirven para contener el curso de los significados"; "... los bienes son accesorios rituales; el consumo es un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos". Douglas, M., Isherwood, B.. En "Los usos de los bienes". Douglas, M., Isherwood, B. En "Los usos de los bienes".

[66] Nos referimos implícitamente a la observación participante realizada durante las horas de desarrollo del festejo, pero sumándole a ello una observación no participante efectuada durante el día en aquel

qué es lo que aquellos implican, que promueven, qué o cuáles movimientos proponen y cuál o cuáles restringen, qué espacios de circulación definen, cuáles objetan, entre las principales.

dispositivos de división.

Dentro de este conjunto podemos reconocer el funcionamiento de un instrumental que ya fuera mencionado rápidamente con anterioridad, pero que merece ahora una reflexión en función del avance del trabajo, nos referimos a las *sogas*.

Se trata entonces de la existencia de dos sogas incorporadas a la estructura del carnaval de forma paralela a ambos cordones de la avenida donde se desarrolla (por ende enfrentadas entre sí) y a lo largo del mismo.

La designación de las mismas como *dispositivo de división* corresponde a un funcionamiento derivado de estas, mediante el cual se realiza un fraccionamiento de (digamos por ahora) tres *inter-territorios* a lo largo del carnaval: uno hacia la derecha, otro que estaría en el medio y un último a la izquierda (tomando como marco de referencia la dirección sobre la que avanza el sentido de la avenida).

De cualquier forma, y estableciendo definitivamente la clasificación que haremos, los territorios de la derecha e izquierda comparten a priori diversas propiedades a partir de las cuales quedarán unificados para el análisis[67], en relación contrastativa con lo que observamos en el espacio del medio.

En función de lo dicho, la clasificación recae en el reconocimiento de dos *inter-territorios* diferentes entre sí[68]:

- un *adentro*, constituido como aquel espacio apto para la circulación de los "*motivos*", y que se propone como *prohibido* para la circulación de los demás actores que concurren al carnaval. Este espacio es el que en la cotidianeidad del funcionamiento de la ciudad le corresponde a la Avda. Massey, como lugar de tránsito de vehículos, levemente ensanchado en base a la ubicación de las hileras de sillas y mesas a lo largo de la misma: señalado en el lenguaje corriente como "*la calle*".

> *"... este año por ejemplo hay (en el carnaval) muchísimos... hay como hace muchos años no se daba muchísimos motivos y muchas reinas de los diferentes pueblos que dependen del partido de Lincoln y hay muchas batucadas también"***.**

- un *afuera,* en contraposición al anterior, se trata de todo aquél espacio que queda por fuera del destinado a la circulación de "*motivos*", o sea: espacio perteneciente a aquello, por ahora, que "*no es motivo*". En los términos de una *propuesta*, este *adentro* excluye la invitación al funcionamiento de todo aquello que

territorio (lapso en el cual persiste cierta materialidad inherente al carnaval en el espacio urbano, aunque el festejo no acontezca).

[67] Dentro de estas regularidades puede mencionarse un fuerte principio de "simetría" entre ambos territorios (ubicación de sillas, veredas, distribución de puestos de venta, entre otros), aunque con algunos defasajes: sobre todo, la aparición de gradas de una única mano (izquierda).

pareciera no ocurrir en la calle, pero que a su vez necesita de la misma para funcionar como lógica de contrapunto; en los términos más formales de esta arquitectura interna del carnaval, la aparición del *afuera* junto a sus características más generales ocurre toda vez que exista un *adentro*, y viceversa.

> *"(la gente)... por ahí hace caer a alguno o te agarran de una boca, de una nariz, te agarran de ciertos motivos y esto es algo que está hecho con telgopor y mucho globo todo y se aboya y después es difícil repararlo".*

dispositivos de establecimiento.

Dentro de esta categoría ubicamos diversos *existentes* del carnaval, considerados aquí como *dispositivos*, pero cuya presencia no implica necesariamente una decisión respecto de su funcionamiento en este sentido propia a la organización del festejo; es decir, la categoría de *dispositivos* aquí les concierne si bien parecieran no haber sido específicamente colocados como tales. Nos referimos entonces a la presencia de: cantinas, puestos de venta (nieve, música, artesanías, ropa, etc), puestos de comida, entre otros[69].

Como regularidad, este conjunto de dispositivos se encuentran diseminados a lo largo del recorrido del carnaval formando parte del territorio antes definido como a*fuera*, y proponen el desarrollo de diversos modos de interacción para/con los sujetos que exceden puramente a las prácticas específicas al carnaval (en relación a prácticas *extra-carnaval* propias de la evolución de la vida ordinaria, que ampliaremos más adelante).

Estos dispositivos contribuyen a establecer y reforzar la delimitación de dos territorios *homólogos* (recuperando la idea del *principio de* simetría) destinados al establecimiento y/o circulación de únicamente aquellos actores que no circulan en el *adentro*: todo aquello que, dijimos más atrás, "*no es motivo*", pero que ahora podremos arriesgar como *actores del carnaval*[70].

Si en teoría el carnaval conserva algo de esa *otra vida* diferente a la que el ciudadano desarrolla a lo largo del año, debatiendo y rebatiendo las implicancias del funcionamiento ordinario de lo urbano, acordando un nivel de actuación dentro de una *urbanidad suspendida*, en la arquitectura interna del *carnaval actual* (y específicamente en relación a estos dispositivos), la propuesta comienza a alejarse de esta tendencia.

En efecto, estos dispositivos se encontrarían reforzando algunas ciertas lógicas del uso y funcionamiento de lo *urbano extra-carnaval*, de lo *urbano* en relación a una *cotidianeidad*; al establecer un espacio determinado de circulación y

[68] Comenzamos aquí a explicar más detalladamente una distinción que utilizáramos en el desarrollo del análisis del discurso realizado en el capítulo anterior.
[69] Si bien el listado podría continuar, privilegiamos el encuentro de regularidades en el funcionamiento incorporado en los mismos por sobre la enumeración que se pueda efectuar.
[70] La utilización del concepto de "actores" hará referencia en adelante a todos aquellos cuerpos que en el carnaval se encuentran fuera de lo que se entiende como "motivo"; si bien se asume que los motivos constituyen a su vez *actores* indispensables del festejo (según lo *dicho* por los entrevistados), la decisión responde específicamente a fines analíticos.

desplazamiento de estos actores homólogo al que lo *urbano extra-carnaval* (*cotidiano*) propone al sujeto, construyen un mapa íntimamente acordado que se remonta a una vida ordinaria y pausible de ser apropiado por quienes (allí también) son sus actores: sujetos individuales, individuos.

Podemos echar algo de luz sobre este último punto al hacer referencia a la locación de los dispositivos sobre las veredas: en función de estar situados a lo largo de estas, los *dispositivos de establecimiento* consolidan la expresión de aquellas como lugar donde es posible y es permitido caminar, pasear, circular a las personas, prescindiendo siempre de medios de desplazamiento más que su propia locomoción: lugar del peatón – individuo – por excelencia. Su valor de uso contiene en su germen esto mismo: llamar – y situar – al sujeto.

Diremos entonces que la ubicación en las veredas de estos dispositivos refuerza la invitación de aquellas al peatón, lógica que se repite por detrás del funcionamiento del *carnaval*, pero que permanece funcionando fuertemente dentro de éste.

En otro plano de análisis, el funcionamiento explicado anteriormente (con el refuerzo de las veredas como lugar *dispuesto* y *apropiado* para ser usado por el individuo) merece una reflexión en torno a qué otras implicancias podría tener aún definidas por la negativa con el acontecer del otro *inter-territorio* analizado.

Los *dispositivos de establecimiento* exigen a su vez un contrapunto con los "*actores*" que circulan y se ubican en el *adentro* ("*motivos"*) en tanto no únicamente *llaman*, *invitan* al individuo, sino que niegan al motivo, lo excluyen, lo sitúan en otra dimensión. La *invasión* de los "*motivos*" en el territorio que estos definen conformaría un imposible en términos de espacio físico, pensando en las dimensiones mucho mayores de los "*motivos*" en relación al espacio de circulación que tienen las veredas.

Ejemplo de Motivo en el *adentro*

En base a este segundo tipo de *dispositivo*, el *inter-territorio* del *afuera* funciona también como contrapuesto al *adentro,* contribuyendo a su definición, funcionamiento y reproducción en tanto dimensión espacial: el *afuera* también *niega* el *adentro*, a la vez que lo hace existir como tal.

Volviendo a las relaciones de los mismos con las lógicas de lo *urbano* como *cotidianeidad*, diremos por último que, si bien la existencia de estos dispositivos en el carnaval se conforma en las antípodas del *funcionamiento* corriente del orden urbano (la ubicación de una cantina en medio de una vereda céntrica en otra época del año, constituiría un elemento al menos extraño), su *valor de uso* sí corresponde a una lógica cotidiano: cantina = beber; puestos de venta de música = comprar, escuchar; puestos de comida = alimentarse; etc.

La dispersión de los avances a los cuales se va llegando creemos *hablan* también de algo que los mismos intentan hacer notar: esto es, el cruce constante y muchas veces hasta contradictorio, silencioso, apenas notorio entre lo que el carnaval implica como dimensión en tanto festejo y el orden, el uso y el devenir corriente de lo *urbano extra-carnaval* que persiste debajo del mismo; convivencia devenida en contradicción entre dos niveles aparentemente incongruentes que se niegan y potencian al mismo tiempo y dentro de una configuración propia.

dispositivos de posesión.

Al igual que la primera categoría, los existentes reconocidos aquí parecieran tener un carácter bastante fuerte en tanto dispositivos, según su ubicación y funcionalidad en el carnaval. En este caso estamos hablando de sillas, mesas y gradas situadas al interior del territorio *afuera*.

Respecto de las sillas y mesas, su ubicación podría establecerse por sobre las dos sogas mencionadas antes, y a lo largo del ***territorio de circulación*** de manera homóloga y enfrentadas entre sí, aunque el principio de simetría adopte aquí algunas variaciones que pueden ser retomadas luego.

dispositivos de posesión : sillas

Las gradas se hallan en la intersección de las cuadras 4 y 5, sobre la Plaza Rivadavia, y por detrás de la hilera de sillas y mesas.

dispositivos de posesión : gradas

Los *dispositivos de posesión* emergen también de forma *extraña* respecto del avance y funcionamiento de la ritualidad y cotidianeidad urbana (*extra-carnaval*), dada su ubicación al interior del *afuera*, tanto sobre las propias veredas o bien sobre la calle misma (por detrás de las sogas); esto es, resulta un impensable el encuentro con un escenario semejante dentro de lo urbano de esta ciudad, en otro momento que no sea el desarrollo del carnaval.

Conjuntamente a este panorama, su *valor de uso* pareciera perdurar: sentarse, descansar, tomar distancia para observar.

En efecto estos dispositivos junto a los de *división*, son retirados de la escena urbana toda vez que la noche de carnaval ha culminado, para volver a ser colocados al comienzo de la jornada próxima: acontece entonces un fenómeno mediante el cual el *esqueleto* del carnaval comienza a ensamblarse sobre sí, para tomar luego por asalto a la ciudad, aunque no se trate más que un asalto meditado, conocido, y, en cierto sentido, previsible. El *aparato* del carnaval instituye parte de sus pertenencias, limitando a algunas tan sólo al desarrollo del festejo: en su ausencia, parte de la ciudad *respira*.

Retomando el interés de esta sistematización y partiendo de la obvia (pero des-naturalizadora) pregunta ¿porqué razón es que en el carnaval hay sillas y gradas?, o mejor, ¿para qué es que son colocadas las sillas y gradas?, se fueron abriendo otras nuevas que derivaron para nosotros en la necesidad de pensar otras problemáticas que permanecían hasta allí silenciadas; algunas de estas las retomamos a continuación como parte de una apertura que podemos desarrollar más adelante.

Uno de los aspectos interesantes a destacar afecta a dos tendencias inherentes a los *dispositivos de posesión*: por un lado, instituyen una particularidad en el movimiento de las personas, correspondiente a un no-desplazamiento, a una lógica de lo expectante, de la quietud. Dentro de esta primera, intentamos ampliar

la mirada para no culminar en la recuperación ciega de aquellas prácticas que esta particularidad veda y/o reprime, sino también actualizar aquellas posibilidades (*positividades*) que en su funcionamiento se generan.

Las sillas y gradas parecieran contener empero una fuerte impronta de *vigilancia* con respecto a lo que ocurre al interior de la calle: el hacer efectivo el establecimiento de un orden corporal, considerando al carnaval desde una dimensión de festejo popular en el cual el contacto y constante y disperso movimiento de los cuerpos pareciera conformar en teoría una dimensión constitutiva de aquellos.

A su vez, este no-desplazamiento aparecería en primera instancia enfrentado al constante flujo de movimientos que proyecta el *adentro*, dado que es esta la dirección hacia la cual los mismos se encuentran dirigidos o *apuntados*: las sillas, gradas y mesas *miran* hacia el interior de la calle, confrontando entonces con aquella.

Contraposición que también hallamos en relación a la circulación constante efectuada por detrás de estos dispositivos, en el ámbito de las veredas; de cualquier forma, diremos sólo por ahora que el contrapunto entre los movimientos en el espacio delimitado por los *dispositivos de posesión* y las veredas y *adentro* está lejos de ser la homogénea.

Por otra parte, los *dispositivos de posesión* hacen funcionar al interior del carnaval una instancia acordada de permanente disputa entre la definición de lo público y privado dentro de un ámbito en las apariencias "*público*", mecanismo que promueve lo que aquí denominamos como *facultad de mirar* que explicaremos más adelante.

Al acceder a uno o más espacios en los que operan lógicas de detención de desplazamientos corporales (sillas, gradas), se demarca y refuerza a la vez una porción de territorio fijo y propio, perteneciente a aquel individuo que lo ocupa durante el transcurso del carnaval. Los espacios particulares que definen estos dispositivos están eximidos de ser ocupados por otra cualquier persona durante el mismo lapso de tiempo, obteniéndose una fundamentación que excede la explicación física que pueda efectuarse, y que recae más bien en el funcionamiento de una convención – social, contingente e histórica - acerca de que el acceso a dichos espacios faculta a las personas a una utilización individual de los mismos: cuando el cuerpo accede a uno de estos lugares, lo instituye como propio negando la incorporación de otros a aquél, a la vez que estos otros legitiman dicha práctica al acordar en la propuesta, promoviéndola así como instituida. La propiedad específica de un espacio único aparece funcionando además en oposición a otros tantos dentro del carnaval (veredas, cantinas, plaza, calles verticales a la principal).

Paralelamente, la ubicación de los cuerpos dentro de los espacios definidos por dichos dispositivos, posibilita lo que anteriormente se denominara *facultad de mirar*: al estar apuntados hacia el *adentro* emergen como sitios donde se proporciona a la persona la capacidad de observar lo que allí ocurre, de ejercer un

control mediante la vista de diferentes prácticas, acciones, movimientos acontecidos.

De cualquier forma, esta facultad trae consigo la definición de estos cuerpos en base a su *visibilidad*: la capacidad de observar se complementa con una posibilidad de ser observado. Los cuerpos al asentarse, se exponen a un campo de visión que los hace discernibles de otros, reconocibles dentro de un conjunto, tanto desde el *adentro* como parte del *afuera* (veredas por ejemplo). En definitiva: quien *ve* también *es visto*, *sabiéndose* como tal[71].

La limitación a un *no-desplazamiento* y la creación de esta *facultad de mirar* parecieran así conformarse como dos mecanismos inherentes a la *propuesta* emergente del carnaval en tanto *configuración espacial*, insertas dentro de un movimiento mediante el cual se consolida, arriesgamos, un privilegio de prácticas más cercanas a un *espectador* que a un sujeto *actor* del festejo.

En este sentido, recuperemos a Silva quien dice acerca de este concepto: "... inesperado pariente de espectro es espectador: el que mira, ve u observa. Del latín spectator, mirar con mucha atención como si se le salieran los ojos mirando (...). Fantasma se diferencia de espectador aún cuando se llamen e interpelen el uno al otro: mientras el primero aparece en el dejarse ver, el espectador se instituye para ver, para agarrar".

El *instituirse para mirar* como parte privilegiada de la *propuesta arquitectónica* del carnaval pareciera representarse aquí en contraposición a la concepción más tradicional del carnaval (siguiendo a Bajtin) comprendido desde el *desenfreno* en contradicción al funcionamiento metódico de lo cotidiano, y en función de la operaciones sobre los denominados *opuestos bipolares*: el roce del evento popular y público deja su paso al aislamiento corporal en mini-territorios, el *hacer* queda relegado en la propuesta detrás del *mirar*; el instituirse es, ahora, establecer unos ciertos límites de posesión: es *detenerse*.

Consideraremos entonces a estos dos mecanismos como funcionamiento primordial dentro de la *propuesta* del carnaval en cuanto *configuración espacial,* en la medida en que resultan de un gran número de dispositivos colocados de forma más o menos uniforme a lo largo del territorio, y diagramando diversos lugares más o menos discernibles como estratégicos (centro de plaza, por ejemplo).

> *"es inadmisible ver gente que no tenga nada que ver con el carnaval dentro del desfile, para eso están las veredas para eso está el público y para eso está la gente que actúa...".*
> *" (sobre la "gente")... está ahí sentado inmóvil y no participa del carnaval viste (...) pero vos lo notás con una samba o lo que sea que no se prenden al ritmo de la samba tampoco: son meros espectadores y nada más".*

[71] Para figurar esta idea, proponemos pensar en el caso paradigmático de las gradas: al elevarse el cuerpo del resto logra observar lo que acontece debajo, pero en tanto este ascenso no es del todo elevado, se vuelve discernible del resto o bien, ese *resto* estará posibilitado de reconocerlo dentro de una cierta totalidad que lo contiene.

"La gente no va (al carnaval) como iba antes, claro no va por ejemplo a ver las carrozas de cerca".

La sistematización de lo que comprendemos como *configuración espacial* del carnaval de Lincoln no pretende ser exhaustiva sino, al menos, establecer un cierto marco espacial respecto del mismo, recuperando las implicancias (restricciones, posibilidades abiertas, negaciones, entre otras) que conlleva en tanto *existente*, en base al cual intentar abordar ahora las diversas *operaciones* realizadas *sobre* aquél por parte de los actores analizados.

Desde un nivel de análisis estacionado en la categorización de una determinada entrada anclada en elementos propios a la estructura interna del carnaval proponemos entonces un pasaje al plano de las acciones de los actores en el carnaval: recogiendo un *carnaval situado* vamos en búsqueda del *carnaval practicado.*

al carnaval practicado.

"That there, that's not me..." (Tom Yorke)

Nos trasladamos así a la búsqueda de respuestas sobre una interrogación general que intenta indagar sobre los *apropiaciones y ocupaciones* de esta *configuración espacial*, adoptando un nivel analítico mediante el cual dar cuenta de interrogantes tales como ¿qué es lo que hacen los actores con esta configuración espacial?, ¿cómo y cuándo son atrapados por su impronta en tanto restricción y de qué forma reescriben estas restricciones transformando y revirtiendo sus sentidos?, ¿qué tipo de circulación es realizada en los diversos territorios mencionados problematizándola en base a los diferentes dispositivos y su funcionamiento?, y ¿qué tipo de actores pueden ser reconocidos y en función a qué tipo de relación respecto de la ocupación *de* y circulación *en* los espacios?.

Comprendemos a la vez que estas diferentes formas de ocupar y apropiar(se) del espacio *dialogan* en con la problemática peculiar de la *participación* (y sus formas posibles) de los actores abordados en el carnaval, hecho que amerita una reflexión sobre este aspecto; para avanzar sobre la misma utilizaremos sobre todo las alusiones que diversos actores hicieran directa o indirectamente respecto de ésta en las entrevistas[72].

En este sentido, el avance continúa siendo en función de la indagación sobre la atribución de unas *significaciones* al carnaval concepto que desde nuestra entrada teórico-epistemológica al tema nos posibilita abordar estas instancias dentro de la especificidad de una semiosis *espacio-corporal*.

[72] Si bien la indagación sobre esta problemática no estaba incluida dentro de los objetivos de las entrevistas, las diversas referencias a los cuerpos y espacios y la reflexión sobre la "participación" en el carnaval, motivó que integraran parte del corpus a analizar.

mirar y construir. territorios

Optamos por proponer una indagación particularmente más específica al interior de dos de los territorios mencionados: el territorio de *mixtura* y el de *circulación*; la elección no es azarosa: se insertan en ambos un mayor caudal de actores en el carnaval, a la vez que – acorde a las descripciones realizadas – son aquellos donde el *aparato* de este (*configuración espacial*) se nos presenta en su estado más *puro* y funcionando de forma continua. La opción obedece a su vez y en menor medida a la sujeción a las propiedades del corpus con el cual trabajamos: la indagación puntual sobre los dos restantes territorios (*territorio de ingreso: t-i / territorio de finalización: t-f*) carecería de un material similar para el análisis en tanto se cuenta con un muy escaso registro audiovisual de los mismos[73].

Las anotaciones efectuadas respecto del primero de los territorios restantes (*t-i*) resulta de un contraste con los que aquí nos ocupan fundamentalmente, por el cual retomar la indagación o reforzar lo dicho.

Al hallar en estos dos territorios un funcionamiento integral del carnaval – comprendiendo que allí funcionan conjuntamente el total de los elementos descritos en la sistematización efectuada sobre su organización espacial – se abre una instancia apropiada para problematizar las diferentes observaciones realizadas con las dimensiones de *espectador* y *participante* del carnaval.

La decisión reenvía también al funcionamiento de la *configuración espacial* descrita en un principio, deteniéndonos en la locación de tres espacios paralelos que podríamos situar en: este *adentro* (haciéndose extensivo a "la calle" en el caso de ausencia de dispositivos) y *afuera* (haciéndose extensivo a "las veredas" en el caso de ausencia de dispositivos) junto a una suerte de espacio *intermedio* ubicado en el plano de los corredores de sillas y mesas a lo largo del *territorio de circulación* y en parte del *territorio de mixtura*. Sólo en estos dos territorios (*mixtura / circulación*) observamos un funcionamiento complementario de los tres espacios anotados.

[73] Aclaramos empero que la densidad del análisis sobre el primero de estos (*t-i*) concuerda más bien con el respeto de un orden lógico en la presentación del trabajo, en tanto gran parte de las categorías y nociones presentadas se toman prestadas del análisis sobre el *t-m* y *t-c*, tal como se verá con el avance del mismo.

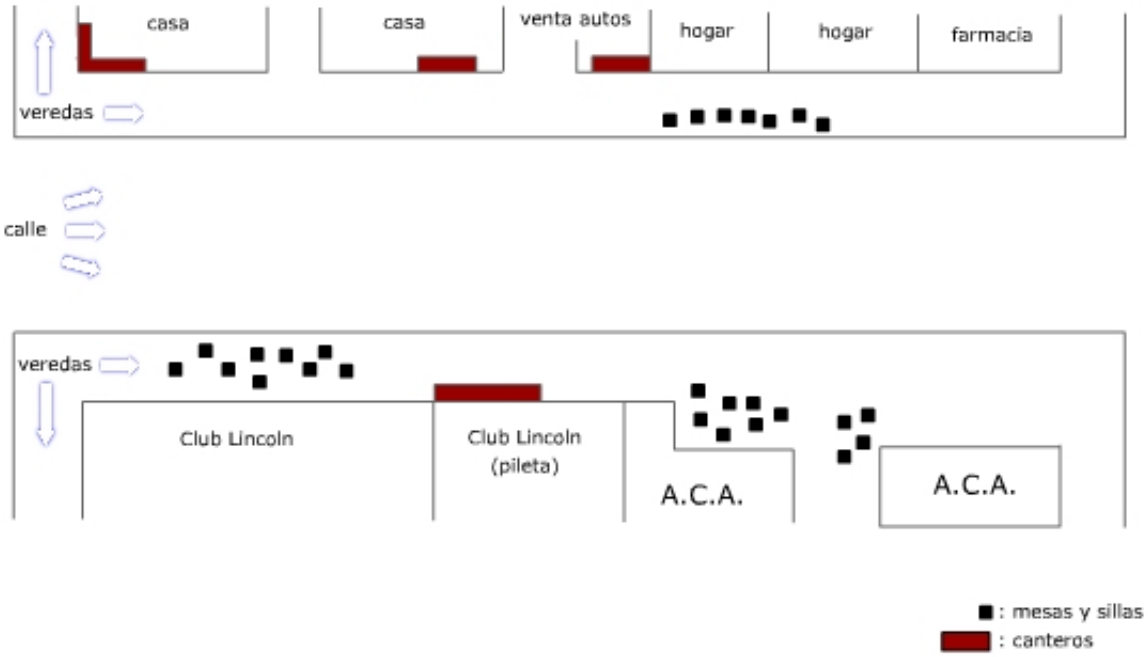
hibridaciones en el territorio de mixtura.

Dimos hasta ahora una mínima caracterización de este territorio desplazado a lo largo de alrededor de 100mts, al comienzo del carnaval de Lincoln, aduciendo la no presencia de dispositivos funcionando bien restrictiva o positivamente propios al carnaval como dimensión exterior a una *cotidianeidad urbana*.

De cualquier forma, lejos queda este territorio de presentar una escena despojada de elementos dignos de ser recuperados para pensar las posibles relaciones con la problemática abordada. Justamente, la calle al igual que ambas veredas, se encuentran "exentas" de la existencia de dispositivos cuyo funcionamiento compete propiamente al carnaval; las características que presenta esta cuadra la ubican en un orden de *sociabilidad extra-carnaval*[74]*.* Se presenta además una distribución continua de sillas y mesas hasta mitad de cuadra interrumpida por unos metros, pero recuperadas ya sobre la esquina donde se hallan desplazadas sensiblemente hacia dentro, invadiendo a su vez parte del espacio de la vereda.

En el caso de la mano izquierda, el escenario nos muestra una perspectiva diferente, dentro de la cual se ubican diversos hogares junto a la aparición de locales comerciales, situándose únicamente un grupo reducido de sillas más o menos dispersas sobre el final de la cuadra, más cercano a la esquina y correspondientes a una dimensión *intra-carnaval:* a diferencia de la mano opuesta, se erige dentro de un orden más cercano a una *privacidad que llama al* individuo, que a la invocación de una *socialidad que exhorta y/o promueve la aparición de un colectivo* (ver figura).

[74] Vemos entonces sobre la primer esquina un club (institución particularmente vinculada al carnaval, que en la actualidad constituye el escenario en que las postulantes al reinado preparan antes de efectuar su *pasada* por el carnaval), y sobre la otra una estación de servicio que presenta una con confitería – restaurante.



Recuperando esta ligera descripción que aquí interesa, podemos efectuar una categorización general de estos espacios paralelos sugeridos, pero que aparecen más claramente dentro del croquis: digamos por ahora, calle y veredas.

En ausencia de dispositivos, acordaríamos rápidamente en que estos no encuentran aquí una presencia efectiva que implique una correlación (o no) entre los mismos y las prácticas del espacio; muy por el contrario, vemos funcionando sobre todo (aunque no de forma *pura*) una de las lógicas territoriales que conlleva la existencia del denominado *dispositivo de división* (las sogas): la presencia de un *adentro*.

Esta lógica da como resultado según veremos la ocupación de este territorio de parte de un grupo de sujetos ("*motivos"*) y no de otros ("*actores*"), diagramando la disposición de espacios diferenciados para ser ocupados por actores ahora también disímiles. Esta propiedad es mantenida aquí en uno de los sentidos posibles: la circulación de los motivos y su ubicación en el *adentro* es efectuada, como veremos más adelante, en una única mano y de forma homóloga al *territorio de circulación;* mientras que la disposición de los actores asume no una forma homogénea sino más bien dispersa.

Se observa así una ocupación espacial y circulación de los "*motivos*" de forma constante respecto de la que veremos en los demás territorios (y en tanto no ocupan, por ejemplo, las veredas); mientras que en el caso de los "*actores*" observamos como generalidad una dispersión constante de ocupaciones y desplazamientos a partir de los cuales el funcionamiento latente de espacios (resultado de una división territorial binaria) se encuentra unas veces respetado y otras desconocido, estableciéndose como regularidad una intensa variación.

Dentro del desplazamiento de estos "*motivos*" se continúa y respeta una casi perfecta línea recta en el caso de las "*reinas*", "*carrozas*" y algunas "*mini-carrozas*".

Conjuntamente, se lleva adelante un desplazamiento que requiere y comprende una particular organización en el caso de números especiales que incluyen una cierta cifra de integrantes: agrupación de bastoneras, grupo de baile de salsa, etc.

Por último, observamos una circulación diferente que se acerca a una especie de zig-zag constante presentada por la categoría de motivos "*cabezudos*"; así también, se desarrolla un desplazamiento des-organizado en el caso de algunas batucadas integradas por niños sobre todo.

Los *patrones de velocidad* con los que se avanza en la circulación se mantienen dentro de una velocidad homogénea, ausencia casi completa de detenciones, y distancia conservada entre uno y otro, tal como el respeto por el volumen de la música en el caso de aquellos motivos que cuentan con ésta y los ritmos de las batucadas, como en la iluminación de las carrozas de las reinas y algunos motivos (carrozas y algunas mini-carrozas)[75].

Anotamos estos últimos conceptos pensando en relación al *territorio de circulación* que describiremos a continuación; para los "*motivos*", que circularán luego por un *adentro* del todo definido, existe previamente a esta delimitación una ocupación territorial que pareciera prepararlos para la prolongación objetiva de este paisaje a partir de la presencia concreta de *dispositivos de división*.

La ubicación de los "*motivos*" dentro de un territorio homólogo al que transitarán luego (*adentro*) y la naturaleza de sus movimientos en ausencia de los dispositivos que luego elevarán este escenario a una categoría de legítimo, nos habla del funcionamiento de los mismos aún por fuera de su existencia concreta, al parecer necesaria a su vez para el mantenimiento de una organización determinada del carnaval (de un recorrido posterior): los dispositivos de división funcionan para los "*motivos*" de forma *latente* a lo largo del *territorio de mixtura*.

En la investigación citada más atrás, Verón propone el concepto de "nudos de tomas de decisiones" describiendo que "(...) es pues un punto definido por el haz de direcciones posibles que puede seguir un sujeto cuando llega a ese punto, y una exposición puede ser representada bajo la forma de una configuración de "nudos de toma de decisión". Rápidamente se abstiene Verón de limitar este haz de posibilidades del nudo (que puede ser entendido como infinito desde el vamos) al aducir que su primer vector es el de llegada del sujeto al nudo, mientras que las direcciones de salida de ese nudo pueden definirse en relación a los elementos de la exposición:

> "a) que esos elementos sean visibles desde el nudo, y
> b) que el acceso a esos elementos, el recorrido hacia ellos, sea factible."[76]

Asumiendo las diferencias en la trasposición a nuestro objeto de estudio, la ausencia de dispositivos *intra-carnaval* limita este *primer vector* de llegada a

[75] Podríamos aquí también referir el caso de aquellos grupos de baile (bastoneras, salsa, etc) que ponen en funcionamiento una suerte de "corralito" mediante el traslado de sogas por fuera que los rodean e impiden el acceso a otras personas ajenas al territorio movible que ellos mismos delimitan. Estos dispositivos se mantienen también funcionando dentro del *territorio de mixtura* en relación con el de *circulación*.

cualquier espacio situado *extra*-carnaval, funcionando *por fuera* del festejo; mientras que las direcciones de salida pueden estar *extra-limitadas* por el desplazamiento de motivos en la calle, todo lo cual resulta más complejo si tenemos en cuenta los *baches* dejados en la calle a cuentas de la distancia entre uno y otro motivo, que posibilitan el cruce de una mano hacia la otra: desde otro punto de vista, pensándonos a modo de ejemplo como actores del carnaval, es posible llegar a un margen de referencia por el cual observar todos los espacios al interior de este territorio, a los cuales a su vez se hace posible acceder.

La presencia de estos *nudos significantes* dentro del *territorio de mixtura* resulta *infinita*, hecho que adquiere pleno sentido en la circulación posible y la ocupación de espacios que describimos a continuación, en la cual traerá a su vez diferentes consecuencias.

Tomamos para caracterizar esta presencia infinita de "nudos significantes" el caso de aquellos actores que circularán (o, mejor, tentados a circular) en el *afuera*; en el caso de los motivos que se incorporarán al *adentro*, pareciera haber un único "nudo de tomas de decisiones" en función del cual se desplazan hacia delante, es decir, avanzan[77].

Sobre la naturaleza del movimiento de los "*actores*" hallamos una heterogeneidad donde no observamos prácticas de detención del movimiento por fuera de la utilización de las escasas sillas y mesas comentadas. Ahora bien, rápidamente podríamos suponer que al tratarse de una de las bocas de ingreso al carnaval ésta característica sería en principio lógica la medida en que el tránsito por este espacio se hace indispensable para la entrada definitiva de algunas personas; tal como veremos esta apreciación no ocurre efectivamente en los hechos: estamos lejos de observar un pasaje homogéneo de los cuerpos desde aquí hacia lo que se constituye como el *territorio de circulación*, en una única dirección.

Esta última idea se refuerza al conservarse un movimiento de los cuerpos de tipo constante dentro del *t-m*, apropiándose de la disponibilidad permitida por la ausencia de dispositivos funcionando restrictivamente.

Este movimiento invariable en toda dirección es acompañado de desplazamientos que utilizan no un único y homogéneo *haz de direcciones* sino una cantidad ilimitada de haces, hecho que constituye a este espacio en un territorio heterogéneo en su propia naturaleza: no parece ser factible la presencia de una única y reiterada escena[78], la variación es sostenida y reproducida de forma constante sin el seguimiento de un único y reconocible patrón de organización.

---

[76] Verón, Eliseo. Op. Cit.

[77] Pensamos aquí sobre todo en el caso de los motivos desplazados con la ayuda de un vehículo, donde la circulación tal como caracterizamos es lineal; en lo que respecta a los cabezudos, en el cual los "nudos significantes" parecerían ubicarse allí mismo donde se extienden las sogas en las que simulan *rebotar*, llevan adelante sus desplazamientos respetando estas lógicas, pese a la inexistencia de estos dispositivos, los que parecieran funcionar de forma *virtual*. Otro de los elementos que aporta a la construcción de esta escena es aquella suerte de *barrera* material instaurada por la ubicación constante de otro u otros motivos circulando delante de uno, sobre el cual a su vez es imprescindible mantener una distancia prudente tal que se logre una clara diferenciación entre uno y otro.

[78] Estamos avanzando aquí en el sentido de realizar una observación del *t-m* similar a la realizada en el registro audiovisual, es decir, tomando distancia de la escena a partir de alcanzar una altura considerable respecto de ésta, desde la cual mirar el espacio.

Dentro de este marco podemos empero describir un espacio específico dentro del cual localizamos una densidad sensiblemente superior de cuerpos en el territorio cercano a la estación de servicio (ACA) que resaltamos en la figura anterior, que resulta ser la zona con mayor iluminación a lo largo de estos primeros 100mts. La luz pareciera al fin *imantar* a los cuerpos en un movimiento bien de aglomeración en torno de sí, bien de cercanía hacia esta en el caso de las circulaciones que prevén el paso desde este primer territorio hacia otros: se *va* hacia la luz para permanecer un momento dentro de los márgenes del territorio virtualmente iluminado o se *transita* por un espacio iluminado para continuar el pasaje hacia otras zonas.

No advertimos regularidades resultantes del contraste de los movimientos de "*motivos"* y "*actores*". En el caso de los primeros (y haciéndolo extensivo también al *territorio de circulación*), propondremos rápidamente algunas tipologías y propiedades respecto de sus desplazamientos[79]:

- Carrozas / Mini-carrozas: desplazamiento constante y sostenido hacia delante; movimiento lento; se observan detenciones; desplazadas por el remolque de un vehículo (automóvil, camioneta, tractor, etc).
- Cabezudos: desplazamiento constante; avanzan en zig-zag; no se observan prácticamente detenciones; el desplazamiento corre por cuenta de los sujetos que los cargan sobre sus hombros. El zig-zageo tiene un tope digamos *virtual* en el caso del *t-m* pensando en relación a aquél que se observa dentro del *t-c*, determinado por la ubicación de las sogas, mesas y sillas.
- Comparsas: desplazamiento constante y en conjunto; muchas de ellas forman grupos cerrados sobre sí (el caso de las que contienen sólo batucadas); movimientos lentos; dispersión en los desplazamientos dentro de un territorio digamos *propio* y movimientos rítmicos (en el caso de las que presentan "cuerpos de baile").
- Reinas: desplazamiento lento constante y sostenido en una única dirección: línea recta; se desplazan sobre un carroza remolcada por un vehículo, o bien sobre un tipo de estos arreglado para tal fin; las reinas se erigen por sobre las cabezas de las personas dentro de estos habitáculos referidos.
- Grupos de baile / Bastoneras / etc: desplazamiento lento y sostenido en línea recta; se detectan detenimientos dentro del *t-c*, sobre todo los en sectores de mayor densidad y agrupamiento de cuerpos que los observan; lógicamente existen aquí movimientos rítmicos al compás de diversos géneros musicales (salsa, música pop latina, etc).

Las variaciones en cuanto ocupación del *t-m* por parte de unos u otros de estos "*motivos*", no implica el encuentro de alteraciones bruscas sobre la *naturaleza del movimiento* de quienes ubicaremos luego en su condición de *espectadores*: lo que

[79] Respecto de los "actores" indicaremos este tipo de apreciaciones con mayor detenimiento dentro del análisis del *territorio de circulación.*

acontece en la calle como *desfile* no representa un elemento que condicione o reenvíe a una transformación respecto de los movimientos de los cuerpos dentro de este primer territorio, la escena transcurre *más allá* de las desviaciones que se dan en la calle. Así también, el movimiento constante y disperso que caracteriza a este territorio ocurre más allá del tipo y características de "*motivo*" del que se trate: no se advierten detenimientos para erigirse en *observador* de un motivo, o contagio respecto de aquellos que efectúan algún tipo de baile[80].

En otro sentido, una de las particularidades que más nos llaman la atención aquí es la ocupación del territorio que luego constituirá nuestro *adentro* por parte de los que serán luego situados en tanto *espectadores*; la calle se puebla de cuerpos circulando en todas direcciones, tal como ocurre en las veredas, y sin poder diferenciar ambos espacios según un determinado caudal de personas en uno y otro.

La presencia de cuerpos en ambos espacios alcanza de esta forma una plena relación con el movimiento constante que podemos apreciar en este primer escenario: la ausencia de dispositivos (traducidos en restricciones, aunque no sólo, respecto de los desplazamientos) resulta en un contexto donde *todo* puede ser mirado (pensando en el movimiento de aquello que es *propuesto* para ser mirado: carrozas, reinas, entre otros) paralelamente al desarrollo de otras prácticas que se conjugan en vez de excluirse con esta primera: correr, jugar con nieve, caminar, comprar, por ejemplo.

Así también, la ocupación y apropiación de la calle como espacio para el tránsito, el recorrido, paseo o bien la diversión, comprende a un grupo que excede a los niños, y que involucra también adolescentes y mayores (hombres y mujeres por igual) como sujetos.

Realizamos esta afirmación en relación contrastativa con elementos propios del funcionamiento de los demás territorios conceptualizados que retomaremos con el avance del análisis, pero sobre todo con lo que veremos respecto del *territorio de circulación*; efectivamente, podemos sugerir a este primer territorio como un escenario en el cual se conjugan prácticas propias de cada uno de los otros dos (*t-i; t-f)*, sin olvidar las características particulares que exhibe en tanto *configuración espacial*.

Observamos brevemente otra problemática al interior del *t-m* que nos reenvía nuevamente hacia la naturaleza de los movimientos corporales, en relación a la ocupación de la calle como territorio de tránsito y desplazamiento.

Justamente, nos topamos aquí con la presencia de movimientos de tipo *grupal*[81] al interior de este territorio, irrumpiendo por igual los diferentes espacios

[80] Dentro del material analizado, podría mencionarse una cierta excepción con respecto a la atracción que despiertan las reinas en los niños, la cual se expresa a veces en un rodeo de la carroza donde las mismas desfilan para pedirle algún tipo de obsequio (flores, caramelos) o tan sólo observarla. En este caso si estaríamos ante la presencia de un hecho que modifica el tipo de desplazamiento de algunos de estos actores. Así también, y adelantando el análisis, esta característica suele verse alterada en el caso del *territorio de circulación.*

[81] Sin descartar la relevancia del largo debate sobre el "grupo" que podríamos encontrar dentro de la sociología o la psicología social, utlizaremos este concepto aquí en el caso de observarse - como mínimo

que hemos descrito, pero saltando a la vista nuevamente su presencia dentro de la calle sobre todo[82]. Los grupos se conforman mayormente por niños, aunque no únicamente, en tanto incluyen también conjuntos familiares donde se observan adolescentes y mayores; es en estos últimos donde los desplazamientos adquieren una velocidad menor por medio de caminatas.

Creemos que esta particularidad adquiere sentido al ser pensada en función a las demás proposiciones realizadas, y contribuye a ensayar algunas observaciones respecto de la constitución de una *participación* en el carnaval, que no se remitiría únicamente a una modalidad determinada. Nos asalta así una doble observación que podría devenir en un mismo problema:

Dentro del *t-m* observamos por un lado una transformación, de los desplazamientos en una circulación que no tiene un "*nudo significante*" sino múltiples, y que se traduce en un movimiento constante de los cuerpos en todas las direcciones posibles dentro de éste. Este desplazamiento en contraste con lo que observaremos luego en el *t-c* encuentra, por otro lado, una permanencia del roce corporal, la presencia latente de una cercanía sostenida de los cuerpos entre sí pese a la amplitud del espacio *propuesto* para ocupar y/o circular: el espacio se abre y los cuerpos *insisten* en acercarse entre sí.

Recurrir a un argumento que explique de manera acabada la subsistencia respecto de la circulación modalizada por una *cercanía corporal* en el *territorio de mixtura,* aún ante la presencia de una escena *abierta,* formaría parte de un voluntarismo intuitivo; optamos entonces por proponer en términos hipotético la probable utilización por parte de los actores de este primer territorio a modo de tránsito desde la ciudad al carnaval – y en el caso de la salida del carnaval hacia la ciudad – no tanto como ocupación de una espacialidad cualitativamente diferenciada sino como prácticas de unas actuaciones subsumidas en ámbitos paradigmáticos de un vivir *individual* y otro *colectivo* respectivamente, los cuales promueven: bien un *ingreso híbrido* al carnaval rompiendo la lógica de la vida *individual* urbana mediante un primer asentamiento dentro de un grupo, bien un *egreso paulatino* del carnaval mediando para ello la persistencia en el grupo del roce constante que implica la circulación *intra-carnaval*, tal como ampliaremos[83].

Volvemos a Bajtin para intentar reflexionar sobre nuestro concepto: "En este todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (por medio de disfraces y

- más de dos (2) cuerpos mediando entre ellos una distancia corta, y durante un lapso de tiempo extendido, al menos hasta su salida de la escena dentro del registro audiovisual.

[82] Permitiéndonos adelantarnos al análisis, la ocupación y circulación *grupal* emerge entonces como privilegiada dentro de este primer territorio, respecto de una ya matizada (y hasta con desplazamientos de tipo *individual* o *solitarios*) que podemos observar como regularidad en el *territorio de circulación*, aspecto que desarrollaremos más adelante.

[83] Los argumentos que Bajtin utiliza para la descripción de la "plaza pública" en el Medioevo nos sirven de inspiración para avanzar sobre esta idea; el autor comprende a ese "todo popular" que llena la "plaza pública" por "fuera de todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política". Y hace mención a un "apretujamiento", "*contacto físico de los cuerpos"*, cargado de cierto sentido.
La plaza como expresión del espacio donde el individuo "se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular". Bajtin, Mijail. Op. Cit.

máscaras). Al mismo tiempo, el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales".

En esta línea, Eduardo Rinesi escribe retomando el trabajo de Bajtin que: "El universo de las "reglas de urbanidad" se opone al de la verdad "libre y osada" de las plazas públicas como el mundo de la opacidad al mundo de la transparencia, como el mundo de los obstáculos para los intercambios entre los sujetos al mundo de la comunicación libre y sin trabas"[84].

Sería una falacia epistemológica considerar estos argumentos al pie de la letra, en tanto nos veríamos ante una puesta en funcionamiento de instrumentos conceptuales desprovistos de *condiciones socio-históricas* actuales (utilizando una expresión más vaga, estaríamos olvidándonos de lo ocurrido a lo largo de más de trescientos años de historia que separan ambas etapas).

De cualquier forma, y asumiendo esta última idea, el "*todo*" al que se refiere Bajtin vemos se instituye hoy mediante una reducción de la distancia que la privacidad del hogar como nicho de la individualidad delega en torno de un evento público, puntualizado por el autor en la plaza pública como escenario paradigmático de festejos en el Medioevo; en este sentido, el pasaje de una a otra instancia, podría estar aún hoy promoviendo la necesidad de una articulación de prácticas progresivas entre el desplazamiento desde uno (la ciudad) hacia el otro (carnaval), y viceversa, en este caso, por medio del asentamiento grupal como instancia de modalización progresiva entre ambos.

hablamos de participar.

Las observaciones realizadas anteriormente nos disparan a una conceptualización particular de lo que implica *participar* dentro de este espacio, de los modos de participar construidos y practicados, y nos conduce a efectuar alguna reflexión acerca de la relación entre esta participación y la categoría de *espectador* en función de esta especie de organización *indecisa* (mixta) de la *configuración espacial* de este territorio debatido entre un "ámbito para observar" y otro "para permanecer o circular".

Para pensar estas relaciones podemos valernos de ciertos aportes teóricos que nos permiten adentrarnos en la reflexión sobre el tema. En este sentido, Eduardo Rinesi trabaja la expectación y el concepto de público en relación al desarrollo de la configuración espacial urbana de las ciudades de los siglos XVII, XVIII y XIX a través de la *metáfora teatral*. En este sentido, el autor nos proporciona algunas líneas interesantes para pensar estas relaciones en nuestro análisis.

La "organización burguesa de la ciudad" en el siglo XVIII, traería consigo la "(...) negación de todo desorden carnavalesco, apresamiento del espectáculo en espacios cerrados y fácilmente controlables y conversión de la calle (...) en mero espacio de tránsito y no ya en lugar de interacción"[85]. La arquitectura de la ciudad se organiza entonces de acuerdo a un principio orientador que precipita la aparición

[84] Rinesi, Eduardo. Op. Cit.

de una nueva figura resultado lógico de la práctica que aquella promueve: expectación = espectador, pero que en este caso observamos funcionando de forma parcial.

Asumiendo las diferencias (resumamos *históricas*) respecto del objeto de estudio analizado, afirmaremos que es en el *territorio de mixtura* donde la lógica de organización del espacio en función de un centro óptico signado en la figura privilegiada del *espectador* comienza por volverse al menos problemático, según las observaciones realizadas antes y que podríamos resumir con el concepto de *hibridaciones*: entre la configuración espacial de elementos correspondientes al orden de los demás territorios, en las prácticas reconocidas (y en contraste con las de otros territorios).

La *relación espectacular* sostenida mediante la conservación de una distancia, entre el "cuerpo actuante, vital, del que trabaja y se exhibe", y el "cuerpo negado y reducido a mirada del que especta", adopta aquí entonces ciertos matices en tanto en las prácticas del espacio se ejerce una subversión de los factores situada en la ocupación del territorio reservado luego para los cuerpos que se exhiben y de parte de actores a los que ese mismo espacio les será luego negado.

El "reordenamiento del conjunto escenográfico" – léase propiedades de una *configuración espacial* - sobre un "centro óptico exterior", adquiere entonces una cierta opacidad en la medida que es igual de complejo categorizar las prácticas observadas en el sentido de prácticas de *expectación*.

El *territorio de mixtura* conforma así un recipiente que contiene una dispersión tal en tanto ocupaciones y apropiaciones de espacios que resultan insuficientes las categorías mediante las cuales se conceptualiza una división absoluta entre, al menos, dos cuerpos: el que se exhibe y el que expecta; el *t-m* se erige en una redefinición de estos dos tipos de cuerpos, como elementos constitutivos de la práctica de *mirar* ubicada en la propia configuración espacial de aquél; todo lo cual no excluye que se trate de un territorio que prepara una práctica, situándose así como mediador entre dos órdenes disímiles. Las hibridaciones nos hablan de esta manera de una entrada a la división de cuerpos que veremos aplicada luego en el *territorio de circulación*, como las prácticas que serán propias para uno y otro

La *configuración espacial* en relación a las prácticas observadas, están situando dentro de este territorio un tipo de participación que incluye a la *expectación* como una entre otras, las cuales contienen diversos tipos de interacción entre los grupos de actores donde un componente lúdico se hace fuerte mediante el juego con nieve[86].

La expectación supone además la necesidad de una pasividad en el actor de manera que llegara a redefinir su categoría misma, y que podríamos encontrar en su máxima expresión el *borrar* el cuerpo mediante la no-movilidad del mismo ("cuerpo estancado") práctica que, como hemos visto, no encontramos de forma pura ni constitutiva de una regularidad dentro del *t-m*.

---

[85] Ibidem
[86] Estamos haciendo referencia al constante encuentro entre grupos en los cuales los actores se arrojan espuma entre sí.

Allí donde no existe un escenario que pre-determina el *observar* como práctica legítima – y controlada -, la *expectación* se neutraliza viéndose desbordada justamente por la aparición del cuerpo en los espacios reconocidos, en tanto actor de prácticas, digamos más *libres*[87], y expresadas mediante desplazamientos grupales.

Pero estas modalidades de participación encontradas que estarían al fin configurando una nueva categoría de *participación* - y por ende de *participante* - en el carnaval de Lincoln, no acontecen en un contexto neutral de actuación; muy por el contrario, el *olvido momentáneo* del carnaval respecto de las propiedades de la ciudad como *actualización de la relación de expectación*, sucede allí mismo donde el carnaval pareciera (según la opinión corriente) no "haber comenzado", donde todavía se confunden los ensayos espaciales urbanos del peatón con los desplazamientos en el carnaval.

En el terreno donde el carnaval aún parece debatirse entre ciudad y carnaval (según las propiedades específicas descritas en tanto *configuración espacial*) es justamente donde ubicamos la emergencia de una *participación* tanto más compleja a la que el carnaval como *espectáculo* parece proponernos siguiendo la idea anterior. Las formas de *participación* que aquí encontramos indican la posibilidad de ubicar ciertos *vestigios* de las propiedades de aquél carnaval que describiera ampliamente Bajtin, caracterizado por una construcción de lo espacio corporal en base a un *roce* en el seno de un *todo* que excede al *sujeto* (individuo).

[87] Utilizamos aquí la expresión "libre" para hacer alusión a la multiplicidad de posibilidades de desplazamiento que contempla el territorio para un conjunto de actores que utiliza la expectación como una entre otras prácticas a operarse dentro del mismo.

La escena completa y el territorio de circulación.

Seguiremos instancias basadas en las del territorio anterior, moviéndonos desde un plano más general a otro más particular, donde nos ocuparemos de ajustar diferentes apreciaciones sobre las propiedades de una *configuración espacial* propia. Pretendemos a su vez echar algo más de luz sobre diversos argumentos utilizados como contrapunto anteriormente para avanzar en explicaciones de problemáticas referentes al *t-m.*

Dividiremos para este abordaje las cuadras de este territorio con la designación de una numeración ascendente sucesiva.

La gestación. cuadra nro. 1.

Al interior de la cuadra número 1 podemos reconocer en términos generales la existencia de diferentes elementos *intra-carnaval*, que competen propiamente al desarrollo y funcionamiento de este festejo.

Por el contrario, pensando en el asentamiento de esta porción territorial en términos del funcionamiento ***extra-carnaval*** de diferentes elementos, se trata de un territorio en el cual se invita a una producción en tanto sujetos individuales, sin propiciarse, a diferencia del territorio de mixtura, una *sociabilidad* (extra-carnaval) como expresión y lugar de constitución de lo colectivo (presencia de Club, estación de servicio). Estamos ante un espacio que presenta en mayor medida y a ambas manos un gran número de locales comerciales (kiosco, farmacia, boutique, óptica, zapatería, entre otros)[88].

En términos de elementos ***intra-carnaval*** ubicamos en primer lugar como generalidad – además del techo lumínico[89] que recorrerá el largo del recorrido del espacio total – la presencia de los denominados *dispositivos de división* funcionando aquí de forma efectiva y con las propiedades particulares que iremos destacando.

La aparición de las sogas en tanto dispositivo se observa desde el mismo comienzo de la cuadra nro. 1. proponiendo ahora la constitución legítima de una división que, incorporada en las prácticas de algunos agentes pero subvertida en su accionar, se conservará e irá reforzando a lo largo del avance de esta *configuración espacial*: *afuera / adentro*; conjunto a las prácticas que estas irán restringiendo así como a las posibilidades *tácticas* (en el sentido de De Certeau) que a los actores les facilitan en su aparición material.

A lo largo de este espacio hallamos un funcionamiento paralelo de este tipo de dispositivos que no hace más que reforzar la denominación que le hemos asignado; esto es, la existencia de las sogas de forma análoga a ambas manos de la calle se

[88] El único espacio de *sociabilidad extra-carnaval* registrado a lo largo de la cuadra nro. 1 es un cine localizado en la mano derecha, espacio con características de socialidad más que particulares, en el que no nos detendremos para este análisis.
[89] Nos referimos al conjunto de lamparitas distribuidas en forma de cruz por encima del *adentro*. De acuerdo a algunas consultas hechas en este sentido, anotamos que la función de las mismas corresponde más a una búsqueda estética y de respeto de una tradición, que al logro de una iluminación determinada por su intermedio.

ve acompañada de otros dispositivos que separan cada uno de estos espacios de las veredas[90].

Este escenario resulta en la constitución de un nuevo *inter-territorio* mediando los ya designados *afuera / adentro*, que se visualiza a ambos lados de la calle de forma casi completamente homogénea (decimos esto último en tanto notamos dentro de esta porción territorial la conservación casi completa de un *principio de simetría* respecto de la organización espacial y ubicación y distribución de elementos a ambos lados de la calle).

Continuando con los elementos ***intra-carnaval*** podemos ubicar también la aparición en toda su magnitud de una de las unidades incluidas entre los *dispositivos de posesión*, específicamente las hileras de mesas y sillas distribuidas al interior de ambos *inter-territorios* y que se conservarán a lo largo del avance de todo el *territorio de circulación* (aunque, tal como veremos, no participando homogéneamente de este inter-territorio reconocido).

Nos encontramos entonces frente a una escena dentro del cual podemos arriesgar que la delimitación de estos se efectúa en pos de determinar un lugar aún mayor de privacidad y propiedad de territorios fijos, estáticos al interior del carnaval: quien desde las veredas *ingresa* al sitio y se apropia de estos primeros dispositivos, se adentra en un territorio del cual una porción le pertenecerá hasta la finalización del festejo; caso contrario, estará emergiendo como un *invasor* de un territorio que le es ajeno: la soga instrumentaliza esta reglamentación antes internalizada[91].

Las hileras de mesas y sillas ocupan un ordenamiento en dos filas observables que las separan entre sí con una distancia de no más de un (1) metro entre sí, que facilita una circulación individual entre las mismas de tal forma que se garantice un ingreso y egreso de los actores, y que sirve a la vez al apoyo de una privacidad particular al interior de este *inter-territorio*.

Estas unidades se localizan a ambos flancos de la calle a partir de la mitad de la cuadra nro.1, razón por lo cual los dispositivos de división se encuentran ubicados solos hasta estos aproximados 50 primeros metros. Este hecho ayuda a sostener la noción de una transformación paulatina respecto del *territorio de mixtura*, pensando en el funcionamiento del carnaval en tanto aparato: no se observa un quiebre, ruptura definitiva entre las propiedades más *abiertas* del *territorio de mixtura* y el adentramiento al *territorio de circulación*, tal como si fuese necesario efectuar una conservación de las propiedades del primero incorporando progresivamente diferentes elementos que se unirán más adelante de manera completa.

Otra particularidad que sirve a este efecto se asume en un ejercicio regresivo de vaciamiento de las veredas, lugar que pareciera mantenerse como reservado

[90] El caso de estos últimos *dispositivos de división* varía en su componente en tanto hallamos bien sogas, o hilos o fajas erigidas paralelamente por detrás de las dos sogas principales.
[91] Pretendemos hacer notar aquí con la expresión "internaliza" el montaje de un dispositivo que instaura una delimitación tanto más clara como cerrada de un espacio que se cierne *privado* aún en la ausencia de los mismos. Así también, nos referimos a la necesidad de recuperar la idea del funcionamiento en los actores del carnaval de una *memoria* respecto de *configuraciones espaciales* pertenecientes a otras ediciones pasadas del festejo.

principalmente para el tránsito de los individuos: al interior de estas no encontramos elementos *intra-carnaval* (mesas y sillas) sino la persistencia en el funcionamiento de otros que forman parte del devenir de lo urbano-cotidiano (kioscos, locales comerciales)[92]. La puesta en escena de los primeros se ubica recién al final de la cuadra nro.1 donde, a ambas manos de las veredas, y enfrentadas entre sí, se sitúan dos cantinas de venta de bebidas y comidas.

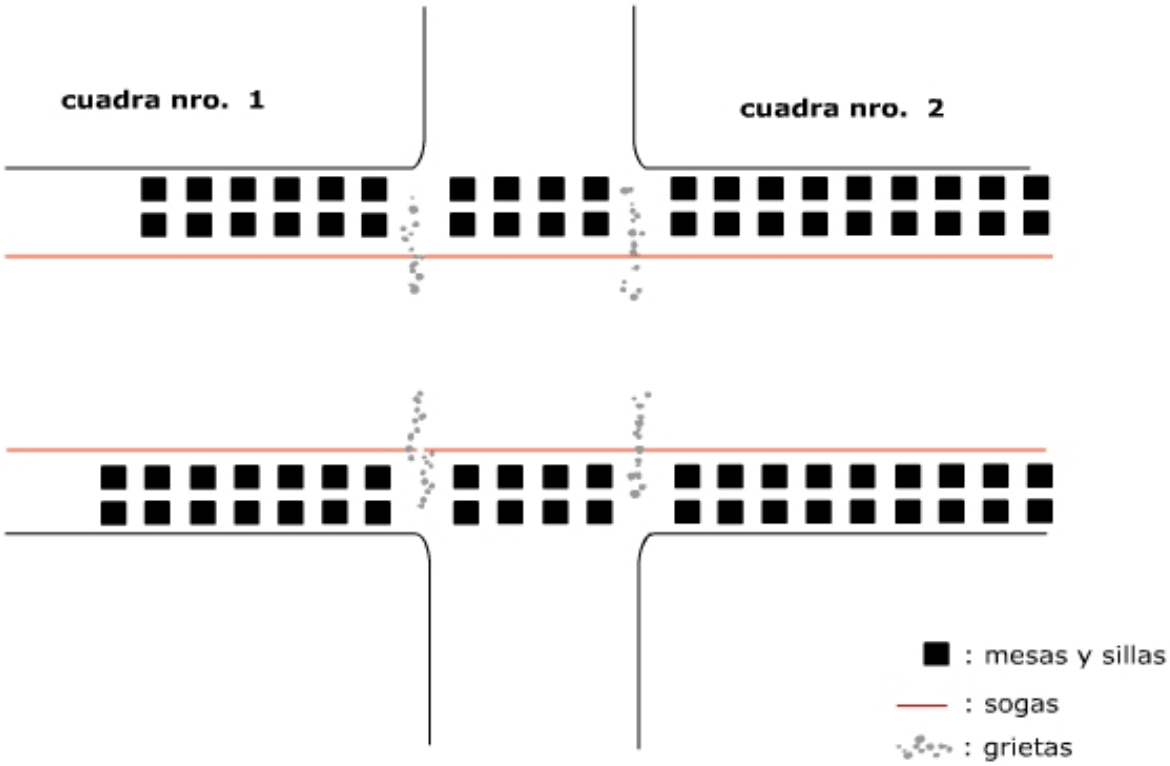
Cabe señalar a su vez la aparición de otros *dispositivos de división* (otras *sogas*) que cortan verticalmente y de forma absolutamente dispersa el juego de sogas que definen el inter-territorio ubicado, violando todo principio posible de simetría entre ambas manos. La presencia de los mismos demarca diferentes especies de territorios completamente cerrados dentro de este *inter-territorio* general, que denominaremos *corrales*, producto de una operación aparentemente comercial en tanto sirven para la separación y ubicación de mesas para una u otra cantina o local comercial que las atienden.

Los efectos que emanan de su presencia se corresponden con una negación de desplazamiento no ya entre este *inter-territorio* y el *afuera* o *adentro*, sino al interior del *inter-territorio* en sí mismo: si salimos (*afuera*) perdemos la condición en tanto propiedad de un *adentro* particular (inter-territorio); si entramos (*adentro*) perdemos la condición en tanto propiedad de otro *adentro* particular (inter-territorio); si permanecemos (inter-territorio) nos encontramos con la negación de desplazarnos al interior del mismo a condición de la alteración de un orden interno (inter-territorio) que se impone para su propia organización.

Mencionaremos dentro de la cuadra nro. 1 (y ya efectuando una referencia breve a la cuadra nro 2) una particularidad excepcional dentro de esta que se repetirá tan sólo una vez más con el avance del espacio total. Esto es, al situarnos en la esquina de finalización de la cuadra nro 1. (y comienzo de la nro. 2) encontramos una ruptura dentro de la fidelidad de organización de las hileras de mesas y sillas y la instauración de los dispositivos de división más formales y perdurables (las sogas que delimitan el *adentro* y *afuera*).

Esta ruptura mencionada se traduce en la aparición de un salto en la disposición de las mesas y sillas que dejan dos huecos o grietas en cada mano de la calle y por sobre la senda peatonal; mientras notamos una persistencia en la disposición de las sogas, observamos un salto en lo que respecta a las mesas y sillas.

[92] Como veremos, este adentramiento *escalonado* en el marco de propiedades *intra-carnaval* se irá ampliando y reforzando con la descripción de otros hallazgos.



Podemos arriesgar aquí una explicación sobre la presencia de estos elementos dentro de la configuración de esta primer cuadra, pensándolos al interior de una organización espacial *intra-carnaval* en términos de estructuración de unidades propias*,* pero de manera paulatina y progresiva incluida en una estructuración del espacio en general. A medida que avanzamos dentro de esta primer cuadra del *t-c* percibimos la emergencia gradual de un cierto número de dispositivos y elementos *intra-carnaval* que construyen un escenario que excede la espacialidad *urbano–cotidiana*, instaurando un aparato que le es intrínseco: el carnaval como escenario *tendido encima* de la ciudad, mediante la incorporación escalonada de elementos.

A medida que esta emergencia se nos presenta, ubicamos en las grietas una ruptura que creemos no es menor; se trata del reconocimiento de una posibilidad propia de lo *urbano–cotidiano* a medida que el carnaval lo niega, particularmente en la instancia en que esa negación se instaura con mayor fuerza: mientras el carnaval *escribe* con pluma más fina dentro de lo urbano, borra por un momento uno de sus trazos fundamentales emergiendo cual palimpsesto la escritura rupestre y silenciosa de una ciudad que *late* allí, debajo.

Como si se tratara de una negociación silenciosa y unilateral con un sujeto virtual que no se contenta con la practica de un carnaval *propuesto*, el aparato deja entrever un margen espacial de posibilidad – *libertad* - a medida que, por su misma construcción predispone la estructuración de ciertas prácticas, posibilita otras diferentes y niega otras tantas *extra-carnaval,* extrínsecas a su emergencia. Estamos aquí – todavía – ante la presencia de una permisión del carnaval en cuanto *estructura* y no en un nivel de *uso táctico* de los espacios que contiene.

A modo de hipótesis interpretativa podremos anotar la posibilidad de estar ante la presencia de un *aparato* que se va modificando históricamente a partir de usos

violatorios y *transgresores* de sus disposiciones y dispositivos, y que en el seno de esta transformación histórica podríamos quizás encontrarnos frente al gesto de incorporación (normalización / institucionalización) de aquellos usos y apropiaciones

Observamos que dichas grietas se ajustan sobre el área ocupada en la calle por la línea peatonal por la cual se puede cruzar de un lado de la calle hacia el otro, pero destinada justamente al tránsito del peatón. Nos aventuramos a decir así que, si bien la configuración mantiene en tanto demarcación este pasaje apto para el sujeto, conserva la regularidad en la linealidad emergente del par de sogas a lo largo del territorio total, depositando entonces una *libertad acotada* para el sujeto, a quien le es reconocida la posibilidad de cruzar de un lado al otro de la calle sólo a sabiendas de que será necesario atravesar un espacio (*adentro*) que se destina a otros actores, junto a la trasgresión de una regla instaurada por la implementación de este dispositivo de división (burlar las sogas). En resumen, dentro de la *negociación silenciosa* aludida, el carnaval en un mismo movimiento *concede* y muestra algunas de sus *reglas* a los "*actores*" que lo conforman.

Para concluir, podemos anotar que la emergencia de una *configuración espacial* propia se efectúa de manera *paulatina* y *progresiva*, estableciendo diversos matices señalados, de manera que conserve algo de la estructura y funcionamiento observado en el territorio de mixtura, pero incorporando otros elementos y unidades que estarán actuando aún con mayor potencial tras el avance de este territorio.

a las prácticas...

Intentamos aquí realizar un salto por el cual llegar a explicar algunas de las prácticas (ocupaciones, apropiaciones) en función de la sistematización realizada.

Dividimos para ello la indagación en función del reconocimiento de los espacios sugeridos anteriormente (*adentro* / *afuera* / *inter-territorio*), los que se perciben aún más fácilmente dentro del croquis presentado. Así también, tomaremos para ordenar esta exposición en primer término el inicio de esta cuadra, para abordar luego la finalización de la misma.

En primer lugar ubicamos entonces la presencia de los diferentes "*motivos*" clasificados previamente dentro del espacio que definimos como ***adentro*** y para los cuales anotamos el mantenimiento de una invariante en los desplazamientos, mediante la cual se sostiene una velocidad homogénea aún menor al andar de un peatón en situación cotidiana.

Así también, distinguimos una ausencia casi completa de detenciones de estos "*motivos*" en el *adentro* como el respeto por un cierto espacio entre uno y otro que se extiende aproximadamente a lo largo de tres metros aproximadamente (o sea, el ocupado por uno de ellos). La naturaleza de los movimientos de estos motivos continúa la categorizada durante el desarrollo del análisis sobre el territorio de mixtura, sin reconocerse variaciones aún hasta el final de esta cuadra.

Las regularidades escritas aquí se repetirán en general con el avance de las cuadras al interior del *t-c*, razón por la cual este conjunto comprende el de menor trascendencia respecto de los fines propuestos.

En el ***afuera*** y situando el punto de vista en las veredas, observamos varias particularidades no tenidas en cuenta hasta aquí. En primer lugar y como generalidad, se trata de un espacio donde existe un leve aumento en el caudal de cuerpos respecto del *t-m* pero aún menor si lo comparamos con el caudal que hallaremos dentro de las cuadras 2, 3 y 4, escena que nos hace pensar esta porción territorial en los términos de una zona no tanto de locación, de emplazamiento, sino más bien de des-plazamiento hacia otro lugar donde si se ejerza una ocupación constante y/o mantenida.

La ***ocupación*** de las veredas en el comienzo de la cuadra nro. 1 presenta una regularidad en los desplazamientos en base a la constancia de la velocidad de los mismos, situada en el patrón de la caminata; mientras que la ***dirección*** seguida podríamos resumirla en dos manos más o menos diferenciadas a los términos del análisis: hacia la plaza / hacia el territorio inicial del carnaval, conservando mayor afluencia de cuerpos la primera.

La ***interacción*** que podemos definir en este espacio se encuentra limitada en parte por las características del registro audiovisual sobre este en particular[93]; de cualquier forma, podemos mencionar sobre la mano derecha del recorrido en términos generales la caminata y el cruce que esta supone como una forma de interacción (que puede incluir la mirada y aún el roce corporal) que no importa la pérdida de la línea de desplazamiento que se viene operando.

La interacción practicada supone una ruptura en términos de movilidad hasta allí equilibrada, y corresponde al encuentro entre dos o más actores mediado por el juego con nieve o espuma, situación que suele devenir en una esparcimiento de los cuerpos dentro de este espacio hacia otras direcciones de las que se traían, como una aceleración en la velocidad (producto de un *escape*).

Por último encontramos en las veredas un tipo de desplazamiento sobre todo grupal que arriesgamos como complemento de la finalización del *t-m*, y que adopta al menos dos formas determinadas: figura de una herradura o arco / figura de línea perpendicular al *adentro*, aunque ambas puedan asumir pequeñas variaciones.

Respecto del ***adentro*** conjugando la mirada a su vez con el *inter-territorio*, y centrándonos concretamente en las prácticas de los "*actores*" allí dentro, notamos una recuperación aún más matizada sobre de las mixturas que observáramos dentro del territorio anterior en relación a la demarcación de un *adentro / afuera*.

Al interior del ***inter-territorio*** observamos primeramente una notoria ausencia de cuerpos situados allí, junto a un notorio estatismo respecto de los pocos encontrados; de cualquier forma, por detrás del dispositivo de división que marcaba uno de los límites de este *inter-territorio* en *corrales* – sogas –, notamos la locación

[93] El material audiovisual producido se conforma para esta primer cuadra de planos generales efectuados en *picada* desde la azotea de un edificio, razón por la cual resulta complejo determinar fehacientemente otro tipo específico de interacción por sobre la que describimos.

estática de algunos cuerpos dispersos de frente al *adentro* en situación de *lectura* de lo que allí acontece: ejerciendo una observación.

En otro nivel de análisis, y en términos más generales observamos una constante *violación* de la normativa divisoria de espacios instaurada por las sogas y sillas, que recae ahora sí de forma unánime en el ámbito de los niños (menores de edad). La *violación* se realiza entonces sobre el *adentro*: la ocupación del *adentro* por parte de los niños supone la conversión de este espacio en un lugar que ahora también los contiene, y que sirve a la circulación dentro del carnaval tal como sirven las veredas, pero adoptando algunas características particulares que surgen como reconocimiento interno de estas prácticas en el marco de la trasgresión de una reglamentación externa a estos.

Se trata de un *ingreso táctico* al *adentro* que estos "*actores*" llevan a cabo a partir de la concreción de dos posibilidades:

- la incorporación por la bocacalle principal que surge sobre el final del *t-m* y que instaura la división primaria entre estos dos espacios generales, (ingreso compartido con los motivos);
- la *inversión burlesca* de la escena instaurada por la aparición de las sogas previamente a la ubicación de los *dispositivos de posesión* – sillas y mesas*:* el paso desde el *afuera* al *adentro* por medio del sorteo de las mismas motiva la creación de nuevas *grietas* disfuncionales a la articulación de una escena cuyo cerrojo se cerraba; Se trata ahora sí de un funcionamiento táctico, que excede el montaje del aparato del carnaval en el sentido de la instauración de un funcionamiento *adecuado.*

Las *grietas* mencionadas responden así a creaciones de los propios "*actores*" y no la *configuración espacial* propia del carnaval, aunque funcionan en el mismo sentido que aquellas que habíamos descrito en la sistematización llevada a cabo: entrar / salir, tal como si no fuera suficiente estas permisiones que la arquitectura ubica para ese fin.

Allí donde el *aparato* del carnaval comienza a completar su arquitectura, encontramos la *subversión táctica* de los primeros dispositivos propios al mismo, tal como si la diferencia entre este *afuera / adentro* pretendiera ser borrada en los hechos; la desobediencia a dicha reglamentación supone entonces la aparición de prácticas generadoras de una escena que se debate entre rehusarse todavía a abandonar su devenir *práctico* (nos referimos a la ocupación territorial de la calle descrita en el *t-m*) y la actuación en los márgenes inscriptos por escrituras del espacio que los anteceden, moldean y reproducen.

La resignificación en el accionar de estas leyes internas responden - en el caso inverso, de *egreso*: *salida* al *afuera -,* en varias de las situaciones revisadas, a un intento por alcanzar la observación de una comparsa ubicada en medio de su preparación antes de salir a escena, dentro del patio del cine aludido más atrás.

La alteración de los espacios fundantes del carnaval en la actualización de estas prácticas podrían ayudar a la explicación de este hecho, en tanto se produce un encuentro entre dos actores ("*motivos*" y "*actores*" propiamente dichos) *invitados* a

diferenciarse entre sí, allí donde uno de ellos no corresponde: la salida de los niños al *afuera* para observar la presencia de un "*motivo*" con el que luego podrá compartir el espacio del *adentro* repite la lógica de inversión carnavalesca de actuación de papeles, alterando así el orden de la asignación de ocupación de lugares dentro del carnaval.

No podremos hablar aquí tampoco en términos de *intención* de consecución de ciertos fines: nos limitaremos a señalar el carácter ambivalente de esta práctica descrita, situada no accidentalmente en el caso de niños en cuanto podemos ubicar a esta edad como ámbito primero y paradigmático de aprendizaje de normativas y reglamentaciones, propias de la vida social.

Pasamos a analizar específicamente qué ocurre con las prácticas de "*actores*" (*invitados* a ocupar el *afuera*) en el *adentro*.

Observamos primeramente la continuación, tal como en las veredas, de ***desplazamientos*** grupales hallándose muy escasos tipos individuales; los *desplazamientos* evocan el constante movimiento que presentan los cuerpos dentro de este territorio, donde encontramos una ausencia notoria de detenciones corporales, como si respondiese a una imitación respecto de las propiedades de los motivos en tanto tránsito hacia otro lugar continuo.

El movimiento ininterrumpido de los "*actores*" (niños) se impone como consecuencia de la búsqueda del pasaje constante hacia otro espacio, pero no necesariamente situado en el *adentro* puesto que también se concreta un egreso hacia las veredas (salida al *afuera*) por medio de aquellos usos transgresores del funcionamiento de los *dispositivos de división* (sogas).

Los ***patrones de velocidad*** mantenidos por estos actores responden a un aumento respecto de los hallados en los "*motivos*", mientras que las ***direcciones de circulación*** corresponden principalmente a aquellas dos que fueran descritas en el caso de las veredas (hacia: plaza / ingreso al carnaval).

Viene a bien ampliar aquí una noción anterior: la emergencia de elementos propios de la *configuración espacial* actual del carnaval se ve acompañada por la prolongación de usos tácticos de sus propiedades que los subvierten en tanto regulaciones; pero cuya subversión lógicamente no logra una resignificación que altere los espacios que aquellos delimitan sino que alcanza a establecer un matiz en sus apariciones producto de la convivencia de ambos polos aparentemente opuestos: la potencia del aparato del carnaval / la sigilosa debilidad de las actuaciones burlescas de aquellas potencialidades de este aparato.

Recuperando todo lo anterior en los términos de estos *usos tácticos* (y su persistencia conjunta al *aparato* del carnaval), proponemos la clasificación de tres ***tipologías de desplazamientos*** en el *adentro* como síntesis de regularidades encontradas en las prácticas de los "*actores*" dentro de este espacio (ubicados los primeros al comienzo de esta cuadra y, el último a partir su finalización).

- **El desplazamiento[94] "*adelantado*"**: se trata del desplazamiento que agrupa un importante número de los reconocidos en el *adentro*, caracterizado por una ubicación corporal cercana sobre las extremidades instaurados por las sogas a ambos márgenes de la calle. Comparable con el comportamiento de una *mojarra* en una pecera, estos "*actores*" se desplazan regularmente desistiendo de ocupar el centro de la escena, utilizando únicamente los costados (límites) de la misma como punto de referencia y territorio por el cual transitar.

Estos desplazamientos son actualizados de forma grupal y contemplan dos regularidades en cuanto a la utilización de un *patrón de velocidad*, por un lado la caminata, por otro lado las corridas donde la ocupación de estas vías resulta más heterogénea en su reconocimiento.

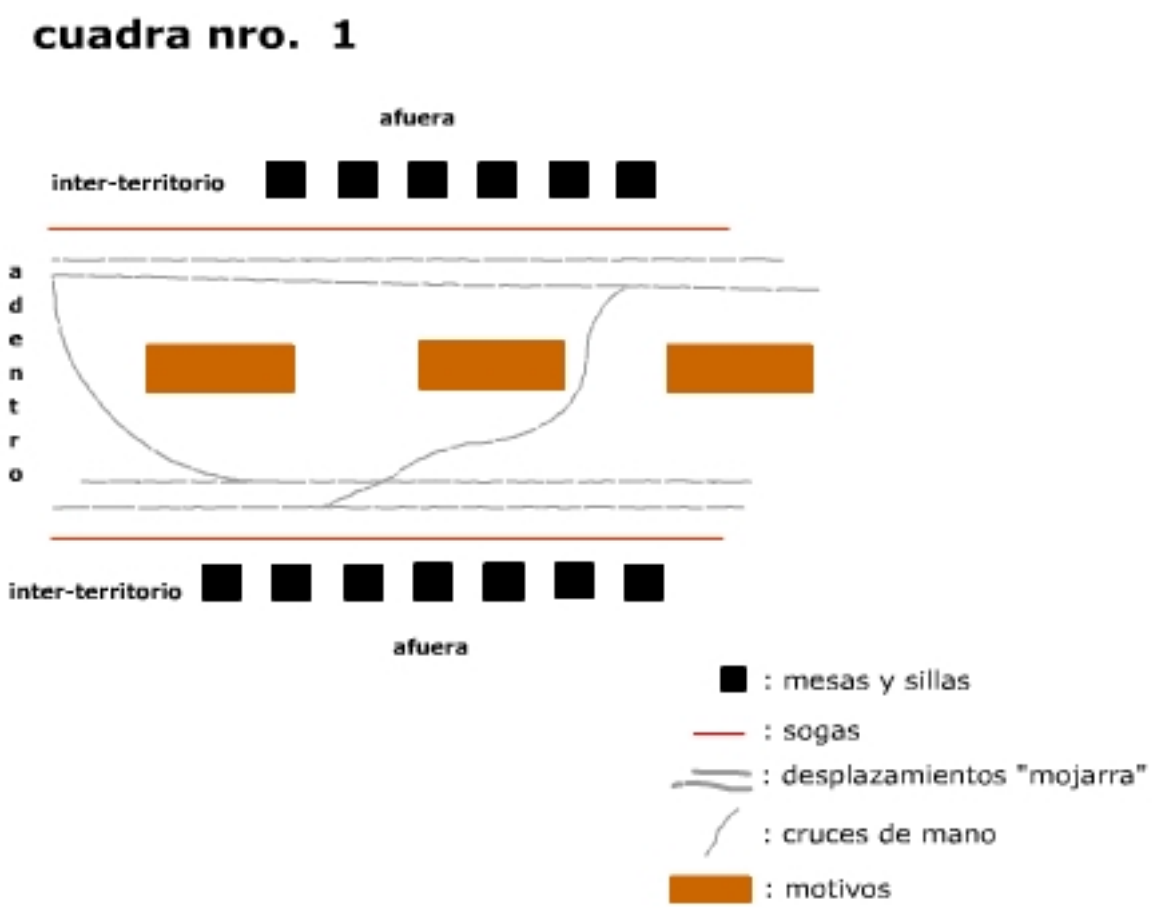
A su vez, y siguiendo lo expresado más atrás, se observa casi sin excepciones la presencia de niños como "*actores*" de estos movimientos en el *adentro*, aunque no podemos aquí determinar si responden a algún tipo de asentamiento – la ubicación de sus padres, por ejemplo - en tanto su entrada y salida de la escena resulta del todo variable: comienza y termina por fuera del margen de visión que esta nos ofrece.

La ***interacción*** que entre éstos se sitúa en los mismos movimientos ejercidos hacia un lugar próximo; como si estuvieran allí tan sólo para circular, efectúan una búsqueda de otros espacios continuos ubicados bien en el *adentro* como en el *afuera.*

Se podría refutar esta opción señalando la presencia pasajera de cuerpos en el centro de la calle; empero, según nuestro punto de vista este tipo de ocupación ejercido de forma transitoria es objeto de un movimiento táctico al momento en que el centro de la calle presenta una distancia considerable para ello entre los motivos (o ausencia de los mismos) por el cual resulta posible un cambio de lado (izquierda / derecha) destinado a retomar el tipo de circulación lateral que describimos aquí.

Los desplazamientos en el centro, constituyen así un *atajo* para recuperar aquel modo de circulación que clasificamos aquí; idea que se refuerza al observar el cuidado que se ejerce para que los motivos mantengan ocupado el centro de la calle: por ejemplo ausencia de *baches*, vigilancia personal de las carrozas.

[94] Utilizaremos en el análisis los nombres de los diferentes tipos de desplazamientos (por ej: "adelantado") para aludir a su vez no tanto a individuos particulares como tipos de uso del espacio dentro del *aparato* del carnaval (concretados sí por personas físicas: por ej "actor adelantado").



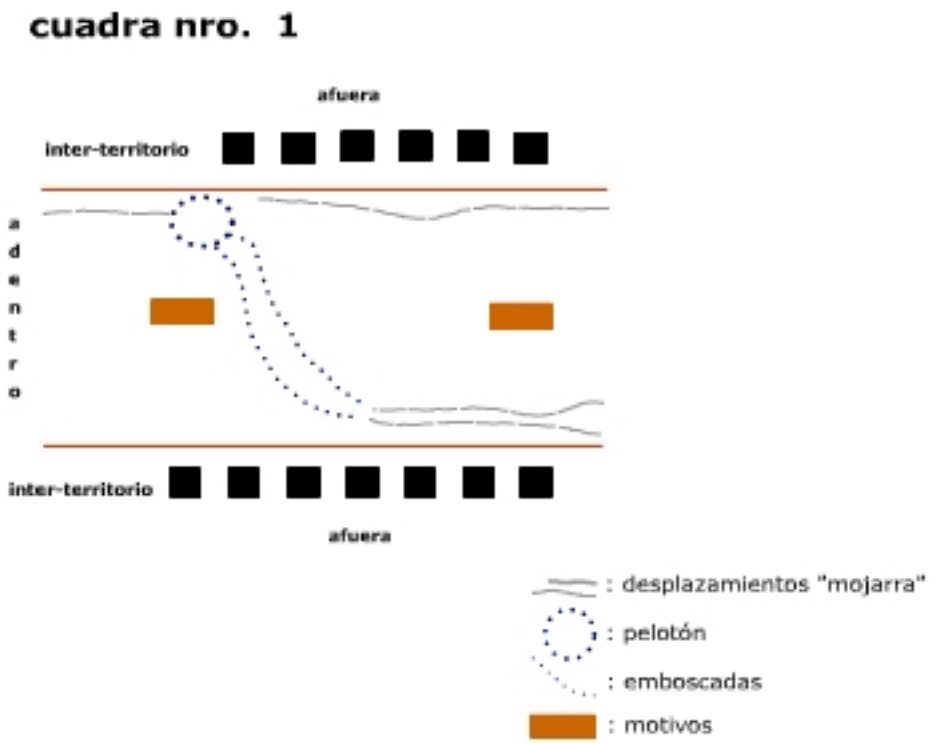
- **El "pelotón"**: El "pelotón" pretende clasificar el caso de aquellos desplazamientos donde se efectúa un cruce de lado (mano izquierda / mano derecha, o viceversa) de tipo grupal, donde se *ataca* a modo de emboscada a otro grupo que circula por la mano contraria con el objeto de concretar un juego donde se *dispara* nieve a los demás.

La aparición de estos desplazamientos es alentada ahora sí por la ausencia de "*motivos*" en el centro de la calle o la presencia de "*motivos*" de menores dimensiones; se ofrece así un margen de visión a los actores tal que resulta posible ejercer un reconocimiento de aquellos otros que circulan por la mano opuesta, y se concibe la opción de abordarlos mediante el cruce de un espacio ahora disponible a tales fines.

El *pelotón* responde a otro tipo de interacción entre grupos mediada por un elemento lúdico, el cual supone una ruptura respecto de las propiedades que describíamos sobre el actante *adelantado*.

En la medida que hasta el momento en que se ejerce esta emboscada el pelotón aún no existe, la actualización de estas prácticas instaura primero una acentuada aceleración en el desplazamiento resultado de la búsqueda de la conservación de una cierta sorpresa; segundo, origina este otro tipo de interacción al interior del *adentro* signada por el juego con nieve entre los integrantes de los grupos comprometidos; y tercero, impone una rápida diseminación – *retirada* - de

los integrantes de los grupos *atacados* (los que, en el material audiovisual, presentan además un número menor de integrantes respecto al *pelotón*).



- **El centinela**: ubicadas aún tímidamente sobre el final de la cuadra nro. 1, esta tipología de desplazamientos responde en primer término a la aparición de un caudal mayor de "*actores*" tanto en el *afuera* como en el *inter-territorio*.

Queremos ilustrar aquí la ubicación de desplazamientos ejercidos por niños, ahora de forma individual, mediante los cuales se delimita un espacio mental de desplazamiento hasta donde se ejercita una ocupación territorial de parte de estos, y que ubica como punto de referencia aquellas mesas donde se encuentran sus padres o personas con las cuales concurren al festejo, como una extensión y resguardo de las prácticas que los mismos puedan ejecutar.

Los desplazamientos dentro de estos espacios *trastornan* las lógicas descritas sobre los anteriores dos, en los cuales no podíamos reconocer la ubicación de límites, en tanto se imponían como lugares de tránsito hacia otro lugar ubicado hacia delante. En este caso, este *territorio mental* de desplazamiento (decimos mental en tanto no ubicamos más fronteras que las impuestas individualmente, comprendiendo que a priori se ejerce en un territorio que de por sí está limitado materialmente) organiza la apropiación de una porción del *adentro* como espacio donde circular pero también permanecer, situarse.

Es en el desarrollo de estas prácticas de producción de *territorios mentales* donde podemos localizar la aparición de *croquis* comprendidos como "puntos suspensivos que siguen líneas evocativas en la creación social de territorios

imaginarios" [95]. El argumento que venimos siguiendo pretende así situar la producción de éstos como prácticas que lejos de ubicarse en un espacio sólo virtual, acontecen en el marco de una determinada materialidad como parte de un *mapa* determinado, entendido como "línea continua que marca y resalta las fronteras" y, agreguemos, ofrecida desde un lugar *oficial* que le transfiere legitimidad.

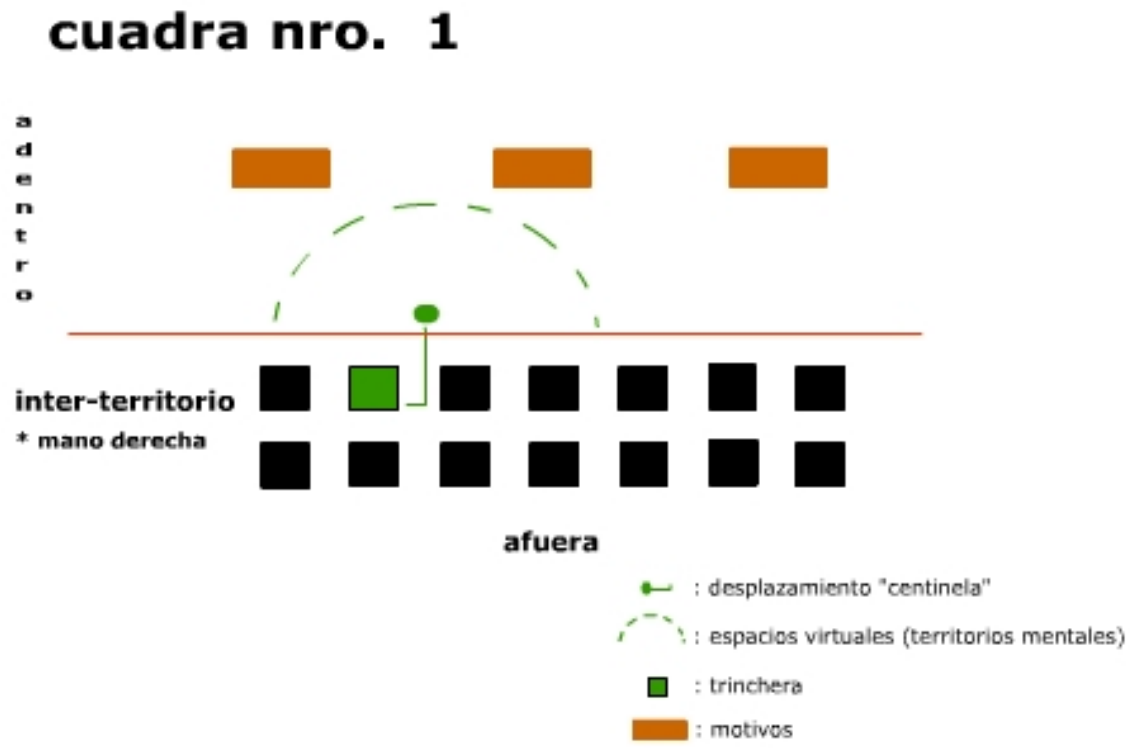
Esta zona de desplazamiento corporal va acompañada de una particular apropiación de las mesas como lugar de *resguardo* y seguridad de asentamiento fijo y propio: la conversión de las mesas en "*trincheras*". El uso de estos dispositivos en este sentido señala por omisión el reconocimiento de las mismas como espacio *privado*, dentro del cual se deberá ejercer un cierto respeto sobre los actores que se asientan allí.

Lo anterior se vuelve aún más complejo en la medida que por un lado se ejerce una utilización *funcional* de estos dispositivos a la propuesta del carnaval en cuanto *aparato*, aunque paralelamente el origen de este *uso* tenga se remonte a un práctica disfuncional al mismo: la apropiación transgresora de un espacio, el *adentro*.

El ***tipo de interacción*** que comporta este modo de *apropiación* de dispositivos presenta un funcionamiento de naturaleza *indicial*: es de tipo lúdico obteniendo como elemento principal el juego con nieve actualizado posteriormente a la entrada en las mesas, pero consumado en otro espacio exterior a las mismas y a la escena que observamos dentro del material audiovisual. Las mesas como *trincheras* o *madrigueras* constituyen la etapa final del proceso de esta modalidad lúdica propia del carnaval, la cual comenzará nuevamente al momento de ingreso de estos actantes en el *adentro* (y, repitamos, de salida de nuestra propia escena).

El *funcionamiento indicial* aludido corresponde entonces a una de las formas de aparición del índice en cuanto variante del proceso de sustitución constitutiva del proceso semiótico; nos referimos puntualmente a la relación de *contigüidad* establecida entre este comportamiento en tanto signo y su objeto en los términos que Peirce propone de *una relación genuina con ausencia del Interpretante*. Avanzando en la función que actualiza este comportamiento dentro de esta relación de contigüidad, ubicamos su aparición como "indicio" en cuanto "... signo que aparece en el *mismo contexto* que otro y *después* de que ese otro sea percibido."[96], relación que podemos situar aquí como parte de un proceso de causalidad entre los componentes: el juego con nieve = la *conversión* de las mesas en *trincheras* = el juego con nieve, etc**.**

[95] Silva Tellez, Armando. Op. Cit.
[96] Magariños de Morentín, Juan. Op. Cit.



Señalaremos por último dentro de la cuadra nro. 1 dos casos de desplazamientos en el *adentro* visualizados de manera más dispersa. Esta mención corresponde al tipo de movimientos en forma de lo que se conoce en el lenguaje corriente como "fila india"; la ubicación de cuerpos en forma de hileras – uno detrás del otro – en el *adentro* corresponde a dos casos: bien al momento en que se entra o sale a la calle (salto de las sogas) ya que supone un ordenamiento de los desplazamientos por turnos entre los actantes; bien en el caso de algunos desplazamientos donde se corre por la calle.

El embrión. cuadra n° 2.

Comenzamos a observar aquí con más densidad y algunas variaciones diversos elementos y unidades establecidas previamente, junto a la disolución de ciertas particularidades propias de la cuadra anterior.

En el caso de los elementos ***intra-carnaval*** este espacio presenta una *hibridación* en algunos de ellos que se traduce en un aspecto problemático a la hora de conceptualizarlos.

Dentro de estos podemos ubicar la prolongación de las dos hileras de mesas y sillas en el mismo *inter-territorio* señalado en la cuadra nro. 1; ahora bien, a diferencia de este último, no vemos aquí un señalamiento tan claro de los *corrales* por medio de unidades erigidas entre las mesas y las veredas a ambos lados de la calle.

La distancia entre sillas dentro de este *inter-territorio* (como dijimos, más difuso de señalizar) se mantiene respecto de la cuadra anterior, de forma tal que sirva al sostén de una cierta privacidad al interior de este y garantice un movimiento que avale el ingreso y salida al mismo.

Sobre los espacios ***extra-carnaval*** que *invitan* a una cierta *socialidad,* podemos señalar rápidamente la existencia dentro de la mano derecha de tres confiterías: sobre la primer esquina, un café-bar, - frecuentado en general por personas mayores -; sobre la mitad de cuadra, un bar - confitería para jóvenes; sobre el final de la cuadra, una pizzería-bar, uno de los lugares concurridos por jóvenes, más populares de la ciudad.

Se trata de un espacio donde existe la mayor cantidad de locales comerciales que promueven una *socialidad* que se practica además (y sobre todo) por la noche; escenario donde emerge el funcionamiento de elementos de lo *urbano* ***extra-carnaval*** en un llamado a una *sociabilidad* aún más explícita que podría verse traducida en un aumento de encuentro de personas dentro de una porción territorial de dimensiones equivalentes a la anterior, todo lo cual culminaría en principio en una fricción más sostenida de los cuerpos entre sí, producto de esta aglomeración.

En el caso de los ***dispositivos de posesión*** y los elementos ***extra-carnaval*** cabe hacer una mención especial a un aspecto de la configuración de la cuadra nro. 2 que cambia la lógica sobre de la ubicación y disposición de la primera; nos referimos particularmente a una multiplicación de una unidad dentro de este tipo de dispositivos: la ubicación única sobre la mano derecha de la calle de un múltiple número de mesas y sillas situadas de forma aleatoria por sobre las veredas, y que se mantiene en la totalidad del avance de este territorio.

Pensando en términos espaciales esta propiedad conlleva diversas efectos: como primer punto, y retomando una línea abierta más atrás, instituyen una mixtura sobre el *inter-territorio* por lo cual resulta problemático el reconocimiento parcial del mismo en tanto pareciera ahora prolongarse hasta el avance por sobre las mismas veredas: el *inter-territorio* no desaparece sino se amplía en sus dimensiones.

La observamos a la vez que la manifestación de las sillas dentro de las veredas de la mano derecha constituyen un elemento corriente en noches de verano, por propia iniciativa de los locales comerciales indicados, situación que da como resultado la aparición de una configuración mediante la cual se mantienen las lógicas de disposición espacial *extra-carnaval* (pero no de lo urbano–cotidiano) simultáneamente a su alineamiento en el marco de un escenario que les concede así un plus de relevancia en tanto obstaculización del tránsito y circulación - en relación a otros espacios del carnaval.

En síntesis, la ubicación de mesas dentro de las veredas como obstáculo material para la circulación de los cuerpos por estos espacios aparentemente destinados a tal fin, resulta en una invitación a un tipo de ocupación espacial sólo circunstancial y que propicia el aglutinamiento corporal mediante el contacto constante de los cuerpos entre sí. Las veredas contienen entonces un espacio de circulación mínimo que resulta en la necesidad de un desplazamiento continuo sin posibilidad efectiva de ejercer detenciones a condición de que estas se transformen también en otro obstáculo para la circulación.

La negación de detención se ejerce empero de forma involuntaria: los desplazamientos se ven motivados automáticamente por un una fricción constante entre los cuerpos que deriva en un efecto *dominó*.

El aparato del carnaval, favorecido por elementos *extra-carnaval*, rechaza la posibilidad de un dominio individual del cuerpo a condición de la obtención de un lugar privado; el carnaval da como resultado una porción territorial que restringe la locación en un espacio público a favor de la propagación de elementos privados funcionales a una tradición que el mismo viene incorporando: la obtención de receptáculos no-públicos donde des-activar movimientos y activar un proceso de observación.

En el caso de la mano izquierda, estos ***dispositivos de posesión*** se ven reducidos notoriamente en su número, de acuerdo a la ausencia de mesas y sillas por sobre las veredas, proponiéndoselas por ende como un lugar de *tránsito* y *circulación* destinado a los sujetos en la propia ausencia de obstáculos para el movimiento.

Dentro de este sector encontramos la ubicación de una cantina más (2 en total) respecto del derecho (a mitad de cuadra), situadas una al comienzo de la cuadra y una al final de la misma, constituyendo además los dos espacios privilegiados de socialidad *intra-carnaval* al interior de esta mano (y en el marco de la inexistencia de espacios de socialidad *extra-carnaval*, tal como dijimos antes).

Caracterizamos hasta aquí entonces un área donde la *configuración espacial* del carnaval presenta una mayor potencia en contraste con el funcionamiento ordinario de la ciudad, y en comparación con la cuadra nro. 1, en los términos del abandono ahora parcial de la *introducción progresiva* a una arquitectura intrínseca.

Retomando la modalización "parcial" mencionaremos por último un rasgo ubicado al final de esta segunda cuadra donde observamos la repetición ya no dual

de estas *grietas voluntarias* conforme a la prolongación del avance de los *dispositivos de división.* Efectivamente se trata de un nuevo *gesto* ante la posibilidad del sujeto (digamos también "necesidad" en el camino de este *reconocimiento*) de cruzar de un lado hacia el otro de la calle, a condición de la violación de una regla instrumentalizada mediante las sogas.

De cualquier forma, creemos que la reducción a una única grieta en esta esquina no forma parte de una situación azarosa, dado que se trata de la última aparición de estas en términos formales (no involuntarios o instituidos por los sujetos).

Comprendemos esta situación como el última plazo donde el carnaval se ofrece al sujeto como contradictorio respecto de las prácticas de circulación que promueve y niega, como si fuese indispensable brindarle a los "*actores*" una última oportunidad de *acotada libertad*, a condición de que reconozca que deberá para ello violar una ocupación espacial extraña a él (transitar por el *adentro*) y transgredir la instauración de una norma (pasar por sobre las sogas). El carnaval en tanto *aparato* deja entrever que no borra el llamado a un sujeto *libre* en sus desplazamientos en la medida en que esta *libertad* resulte eficaz a la proposición autorizada que *escribe* sobre el mapa de lo urbano.

Más prácticas.

Lo dicho hasta aquí sobre el proceso de gestación requiere de un avance sobre las *ocupaciones* y *apropiaciones* que se realizan sobre los espacios en su interior.

En primer lugar, se impone mencionar la afluencia mucho mayor de cuerpos dentro de este territorio respecto del encontrado hasta aquí.

Observamos el *uso* de las ***grietas*** ubicadas en el comienzo de esta cuadra por la organización del carnaval funcionando para el ingreso o egreso de los "*actores*" al *adentro*, más que para facultar el cruce entre las manos (derecha / izquierda). El *uso* se transforma entonces en un *uso táctico*, resignificando el sentido primero que parecían contemplar como proposición: la función de las *grietas* continúa siendo la de permitir el ingreso y/o egreso de cuerpos por las mismas, aunque en los *usos* ejercidos por los actores se advierte su empleo como elemento que asiste al cierre o comienzo de una práctica restringida a estos (circulación por el *adentro*).

Concentrándonos en el ***afuera***, podemos observar que se trata ya no de una zona donde se ejercen desplazamientos constantes y homogéneos en búsqueda de otros espacios, sino que funciona como lugar de asentamiento corporal, de detención de desplazamientos. Esto no excluye en absoluto la presencia movimientos en su interior, aunque se tratan aquí de caminatas que asumen un ***patrón de velocidad*** persistente ayudado por la aparición de obstáculos que limitan la decisión sobre los *haces de tomas de decisión.*

Las detenciones se tienen lugar en la actualización de los ***dispositivos de detención***, a la vez que en el *uso* de las veredas como espacios para observar, ahora por detrás de las sillas y mesas. En este sentido se ejerce una apropiación

del cordón de la vereda sobre la mano izquierda como espacio donde situarse para concretar una *facultad de mirar* en perspectiva hacia el *adentro*: se concreta así un uso del cordón como escalón que divide a su vez dos formas de mirar caracterizadas por diferentes tipos de perspectivas (sillas: escasa altura = visión horizontal / cordón: mayor altura = visión en *picada*), a la vez que se lo apropia como *mirador.*

El uso de estos implica además el surgimiento de una barrera material – *corporal* - superior entre el *adentro* y *afuera* como complemento de los *dispositivos de detención* y *dispositivos de establecimiento*: los cuerpos detenidos pensados como *barreras* que consuman una obstaculización de la vista y el tránsito de los actores entre las veredas y el *adentro*.

La presencia de "*motivos*" en el ***adentro*** repite los patrones previstos, aunque se aprecian algunas interrupciones - *baches* - más prolongadas entre sí, de forma aleatoria a lo largo del desarrollo de la noche.

El caudal corporal de "*actores*" parece mantenerse sino acentuarse respecto de la cuadra anterior aunque la tipología de desplazamiento "*adelantado*" comienza a verse matizada o bien no hallada en *estado puro* aquí.

Podemos explicar esto en cuanto ocurre a medida que la calle se *abre,* es decir *permite* que se circule también por el centro, o bien sea posible cruzar de lado más fácilmente. En efecto, la tipología *adelantados* disminuye aquí en la medida que su aparición se daba como consecuencia de una población de la calle que *empuja* a los "*actores*" hacia los laterales.

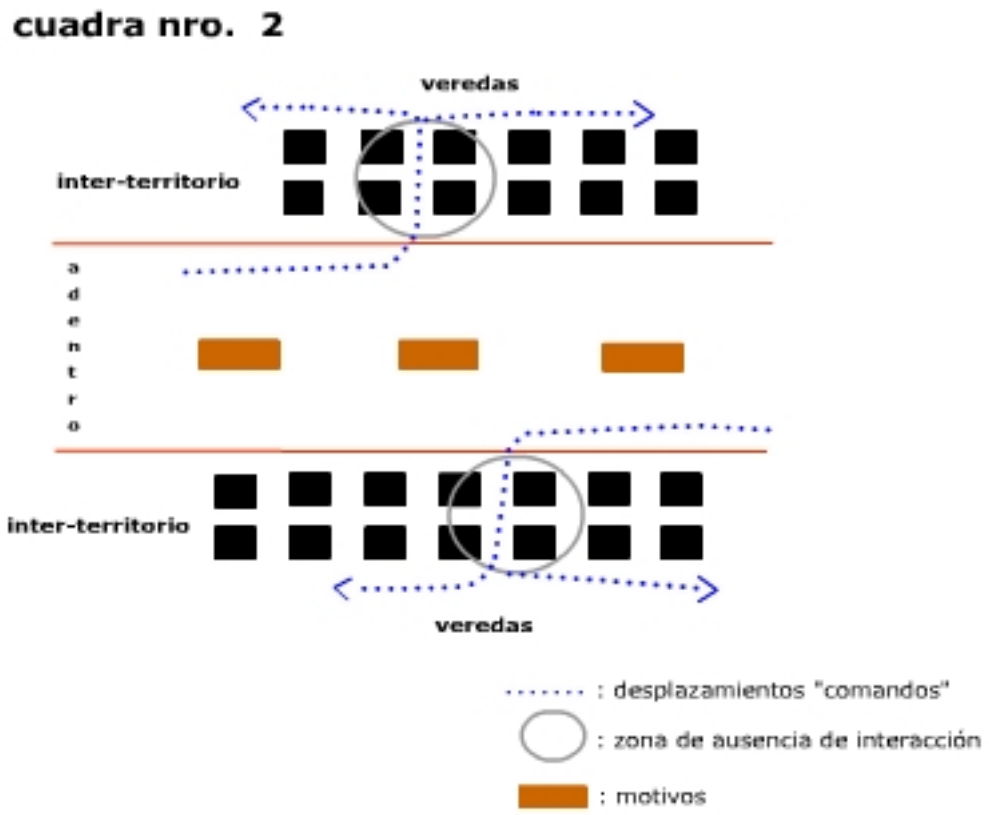
Esta contaminación se produce sobre todo al momento en que las características de los "*motivos*" lo permiten – tamaño chico: cabezudos, por ej. – o bien en el caso de la presencia de los *baches* aludidos, instancias en las cuales el centro de la calle se puebla de niños que interactúan mediante el juego con espuma.

Las ***tipologías de desplazamientos*** que podemos clasificar al menos en el comienzo de la cuadra nro. 2 son:

- **Comandos**: se trata de un *desplazamiento táctico* efectuado desde el *adentro* hacia el *afuera*, pero que a diferencia de lo que podría ser el actor *centinela*, incluye un atravesamiento del espacio constitutivo del *inter-territorio*. También obrado por niños, estos desplazamientos *niegan* la división binaria de territorios, incluyendo ahora también al espacio que los media, a partir de un egreso hacia el *afuera* en el cual se atraviesa por debajo los dispositivos de división, y se esquiva el asentamiento de los *dispositivos de posesión* corporal para ganar las veredas.

No podemos aquí aseverar un tipo de interacción específica entre los *comandos* y quienes se inscriben en el *inter-territorio* en tanto no puede ser encontrada dentro del material audiovisual más que una ausencia de interacción: la zona del *inter-territorio* vuelve a constituir para los niños un espacio de tránsito hacia otro

sitio. Señalamos así la apropiación de los segundos a la categoría de obstáculos burlados para los *comandos*, a quienes proponemos como agentes *invasores* de un territorio aparentemente propio que dejar ver en las prácticas del mismo el funcionamiento de las leyes que le transfieren sus propiedades.

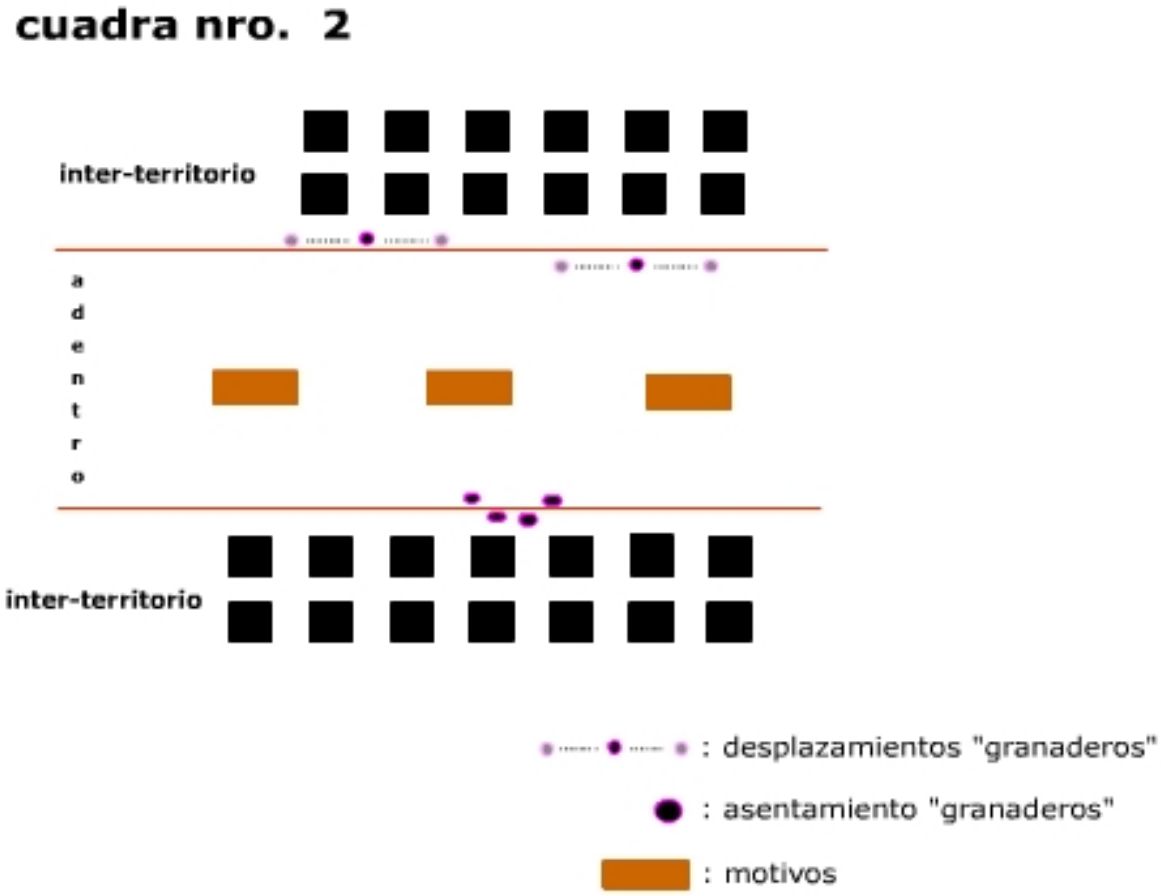


- **Granaderos**: este tipo corresponde a los comportamientos de aquellos "*actores*" (también niños en su mayoría, pero no únicamente) ubicados de forma casi estática en el *adentro* y situados sobre las sogas o bien detrás de estas, sentados en el piso a la altura de las patas de las sillas y mesas. Esta categoría importa la apropiación de un espacio propio a modo de *guardianes*, desde el cual se logra por un lado el asentamiento individual y por otro la actualización de un área de actuación tal que les facilita un campo de visión amplio respecto de lo que acontece en el *adentro* como una zona desde la cual ubicarse para concretar el juego con nieve con aquellos otros "*actores*" que *invaden* el *adentro*.

La denominación *granadero* ilustra una cualidad de los mismos referida a un tipo de desplazamiento de ida y vuelta sobre un territorio acotado a modo de *defensa* de su propio lugar de locación, dentro del cual se avanza y retrocede para volver a retomar por momentos el mismo punto de partida.

La aparición de este tipo importa por un lado el reconocimiento de una división binaria de espacios a la vez que la *inversión* en la práctica de los mismos, así como la recuperación de aquellos espacios privados como tales junto a la ambivalencia que acarrea el juego con nieve con los "*actores*" que circulan en el *adentro*.

El *granadero* convive en una dialéctica por la que se debate entre romper las reglamentaciones que él mismo conoce y la defensa en tanto propiedad de un área que también sabe le pertenece como consecuencia de un asentamiento previo.



Observamos en definitiva al interior de la cuadra nro. 2 la aparición de nuevas modalidades de desplazamientos y prácticas del espacio que nos remiten a diferentes formas de construcción de participación; pero que a diferencia de la cuadra anterior exigen la adopción de formas novedosas en correlación a las particularidades que presenta la misma en términos de una *configuración espacial* ahora más organizada y compleja.

En cuanto a la presencia de los tipos clasificados en la cuadra nro. 1, vemos una aparición mucho menor de los *adelantados* como consecuencia lógica de una propiedad inherente a las mismas. El actor *adelantado* encuentra el espacio propicio para constituirse como tal al momento en que la aparición de motivos en el *adentro* aumenta, tal como si el aglutinamiento de los mismos desplegara una presión que lleva a estos actores a una circulación marginal, sobre los márgenes de los *dispositivos de división*. Dentro de esta segunda cuadra, el aumento en la cantidad de *baches* sobre la calle supone una ausencia de motivos, conformándose una escena donde deja de existir un elemento material que *empuje* a los actores a una circulación lateral.

Las características internas de un espacio que dispersa los desplazamientos *adelantados* alienta paralelamente la constitución de otros tipos actores con características diferentes relativas a su ocupación y uso del espacio, como la permanencia de otros anteriores. De esta forma, se comprende la persistencia del tipo *pelotón* cuya aparición se veía – tal como explicamos en la cuadra nro. 1 – animada por la ausencia de motivos en el centro de la calle o la presencia de motivos de dimensiones pequeñas, que ofrecen un margen de visión respecto de los actores que circulan por la mano opuesta mediante el cual se admite la opción de abordarlos previo cruce de un espacio ahora vaciado.

En cuanto al tercero de los tipos descritos en la cuadra nro. 1 – *centinela* – su aparición en el seno de este espacio se conjuga con la aparición de los *comandos*; la observación de tipos de desplazamientos *vacilantes* resulta entonces no en una aparición *pura* en la medida en que se fusionarse con propiedades de estos últimos.

El parto. Cuadras n°3 y n°4.

Analizaremos las cuadras restantes de manera unificada en tanto como se verá comparten un cierto número de regularidades.

Las cuadras nro. 3 y nro. 4 constituyen el espacio en que el carnaval se nos presenta funcionando en tanto *aparato* de forma *total*, concentrándose un mayor y completo número de elementos inherentes a su apertura, e incluyendo por ende un despliegue de implicancias específicas en la *ocupación* y *apropiación* de los espacios derivadas del funcionamiento de estos.

Como primer punto este espacio presenta dos frentes disímiles entre sí en términos ***extra-carnaval****:* sobre la mano derecha ubicamos una cantidad uniforme de locales comerciales en medio de los cuales el Centro Cívico de la ciudad advierte una ruptura al situarse en la esquina de la cuadra nro. 3; sobre la mano izquierda observamos la plaza céntrica de la ciudad, erigida como eje central del núcleo urbano, frente al Municipio y la Iglesia de la misma.

No encontramos dentro de la mano derecha espacios de socialidad *extra-carnaval* mientras que en el caso de la mano izquierda la plaza aparece como un zona que bien por su propia *carga histórica* bien por su propia *configuración espacial*, *llama* a la socialidad de los sujetos instituyéndose como el privilegiado a la hora de pensar el desarrollo del carnaval en la historia de la humanidad.

Decimos esto último en el sentido de este llamado intrínseco de la plaza pública al cuerpo colectivo como lugar de manifestación popular, conformando un espacio de sociabilidad con características particulares en su organización actual, pero cuya historia requiere de por sí la problematización de algunas de sus propiedades en términos de componentes *residuales*[97] que aún hoy continúan siendo recuperados conservándose algunas aristas propias de la plaza Renacentista y/o del Medioevo[98].

Pasando a los elementos ***intra-carnaval***, y tal como se sugirió antes, constituye esta la porción territorial en que aquellos se presentan funcionando de forma más *completa.* El declive respecto de la *hibridación* descrita en las cuadras precedentes pareciera entonces dejar paso a una organización total del aparato del carnaval de forma que se opera una reducción de opciones y grillas de significación de lo urbano: la ciudad deja entonces de titubear entre ser *ella* misma (la de *todos los* días: aquella que *es* y *es hecha* por los sujetos) y *convivir* con el carnaval, para cederle al fin la opción a este último de organizarse sobre ella y violar en toda su *espectacular* arquitectura las huellas urbanas que quedarán apenas bosquejadas debajo de sí.

No se trata en efecto de una organización del carnaval en términos absolutos, una instancia que a modo de *ropaje* se teje sobre una ciudad que queda en *stand by* esperando regresar a su cauce normal al momento en que le retiren el *traje* del carnaval; lejos está de ser tan simple, en tanto como venimos sugiriendo la misma

[97] Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona.

organización del carnaval sobre la ciudad recupera y se apropia de diversos mecanismos de construcción de socialidad y participación propios de la ciudad erigida como *héroe moderno* atravesados por un eje de espectacularización.

Cabe situar aquí la aparición de los denominados ***dispositivos de posesión*** sitos en la prolongación, y a ambos costados de la calle, de las dos hileras de mesas y sillas ya señaladas, y extendidas hasta el final de la cuadra nro. 4.

Observamos como regularidad la inexistencia parcial – salvo excepciones dentro de algún local comercial particular – de mesas y sillas en las veredas a lo largo de ambas cuadras, situación que nos devuelve ahora sí a una división exacta de espacios al interior de un territorio general: el vaciamiento de las veredas dispone un área favorable a la ocupación y circulación de "*actores*" dentro de estas, razón que se refuerza aún más pensando en relación contrastativa: la clara designación de un *adentro* y el mantenimiento de elementos que designan mini-territorios privados y particulares (sillas, mesas y gradas).

Al interior de este territorio, y sobre la mano izquierda en medio de las cuadras nro. 3 y nro. 4, se ubica la única grada que observamos a lo largo de todo el recorrido del carnaval; este *dispositivo de posesión* adopta la forma de una tribuna de madera de aproximadamente 15 escalones que *invita* a los "*actores*" a sentarse (detenerse) con el fin de atender y observar el *desfile* de los "*motivos*" que circulan en el *adentro,* haciendo caso a su ubicación enfrentada a la calle, continuando una disposición conservada por las mesas y sillas a lo largo de las cuatro cuadras analizadas.

En este caso logramos reconocer entonces de forma más acabada el funcionamiento constante y paralelo de dos espacios internos del carnaval:

- *adentro /*
- *afuera*

junto a la división de este último en dos:

- uno delimitado por la ubicación de los dispositivos de posesión,
- otro situado entre el largo de las veredas y su encuentro con los límites establecidos por los dispositivos aludidos.

No tienen lugar aquí ***inter-territorios*** expresados mediante los denominados *corrales* tal como reconocíamos en la cuadra nro. 1, ni una problematización de los mismos en los términos de su extensión por sobre las mismas veredas como sucedía en una de las manos de la cuadra nro. 2.

Observamos también sobre la mano izquierda, a lo largo del frente de la plaza, la ubicación de diversos puestos de venta y cantinas – comida, música, ropa, etc – situados según un principio de exposición de productos que atraigan la atención de actores, con el objeto de la consecución de una transacción comercial, y ocupando

[98] Nuevamente con Bajtín, estamos pensando en la organización de la plaza pública del Medioevo en épocas de carnaval, como espacio por excelencia de expresión de un *todo popular* que llega a *borrar* el cuerpo del individuo y al individuo como tal.

también el interior de las veredas pero localizados con una dirección contraria a la prevista *oficialmente* guiándonos por la ubicación de las mesas, sillas y gradas; esto es, los puestos mencionados dan también *la espalda* al *adentro*, de forma que modalizan esta dimensión sugerida en la introducción al apartado general por la cual se producía una transformación de actor en *espectador*: el espectador entonces pareciera no sólo estar llamado a *mirar* el desfile de ciertos motivos circulando en el *adentro* sino también es *convidado* reiteradamente a formar parte de prácticas en las cuales parece siempre ser el *receptor*[99] de algún bien o acción en particular según el caso: el espectador *mira*, pero no sólo eso, sino que también *compra*, *prueba, usa,* prácticas todas que cierran la cadena de un proceso del cual no se es más que una pieza final, instancia – para lo que aquí nos interesa - pasiva que no produce sino consume, un individuo *expectante*.

Junto a esto, y completando el análisis sobre las veredas a lo largo de la plaza, podemos reconocer entre medio de estos puestos de venta y el cordón donde se desciende a la calle la presencia abierta de un espacio propicio para la circulación. De cualquier forma, y vale reseñarlo aquí, la zona de las veredas en la plaza encuentra algunas características particulares respecto de las demás cuadras.

La circulación que se propone entre los elementos mencionados, digamos, no es en principio de las mismas características que la regular a lo largo del recorrido del carnaval, y está atravesada por una cualidad que resumiremos en un *zona de ocultamiento* en dos sentidos:

Por un lado, la emergencia de una hilera de árboles emplazados formalmente sobre canteros a lo largo de las veredas y cercanos al cordón de la calle, generan a este espacio la imposibilidad de una vista panorámica desde su interior hacia el *adentro* o bien hacia las veredas de enfrente, y viceversa – se dificulta el reconocimiento de personas allí dentro desde, por ejemplo, una silla en las filas de la mano derecha, a causa de la cercanía de los árboles entre sí. Reforzando aún más este impedimento se erige la grada entre medio de estas dos cuadras, en tanto el espacio previsto para la circulación en las veredas continúa uniformemente por detrás de las mismas, impidiendo por completo la visualización de lo que acontece en el *adentro* o en la mano de enfrente.

Por otro lado, y sumado a las características anteriores, se trata del espacio con menor iluminación hacia el interior del carnaval, motivada en parte por la presencia de los árboles, que oscurecen la luz que despide el techo lumínico del carnaval, junto a la escasa iluminación con que cuenta la plaza.

Este espacio propicio para la circulación establece un tipo particular de circulación *oculta* en los márgenes de un territorio en el cual es difícil el reconocimiento de los cuerpos en su interior, y aún más la visualización hacia el *adentro.*

[99] No pecaremos aquí por concebir a un receptor en la senda de los primeros estudios de comunicación, en tanto advertimos la capacidad de recreación, apropiación y modos de lectura (Hall) que pueden reconocerse en la recepción; estamos refiriéndonos simplemente a la propuesta de prácticas en las que el sujeto se convierte fundamentalmente en actor de una transacción comercial, en los términos de las implicancias que se derivan de una *configuración espacial* del carnaval.

El carnaval y su configuración espacial comprenden hasta aquí una organización que recupera y exalta el eje de la *exhibición* (de motivos, de personas, de un territorio encumbrado por sobre otros) en el marco de una política de *espectacularización* de la vida social donde las relaciones se hallan signadas por la *carencia* y la *fascinación*[100].

La aparición de la plaza y las características que asume aportan una cualidad particular a este argumento, en la medida que esta zona de ocultamiento reaviva una propiedad específica del carnaval que analizara Bajtín, comprendido como *esa otra vida del pueblo,* y de la cual el disfraz constituía una de las formas de expresión paradigmáticas como el espacio encontrado para la expresión posible en función de un desconocimiento del sujeto.

Restos de aquellas prácticas de *camuflaje* del individuo aparecen transformadas aquí en la configuración que asume la plaza, aunque este ocultamiento no importe necesariamente la expresión de ese *otro ser* inmerso en el sujeto y relegado durante su vida social que aparecía en épocas de carnaval. La lógica del ocultamiento que instituye el disfraz se carga históricamente aquí y emerge en parte en la aparición de la plaza como zona de tránsito en la cual los actores encuentran ciertos márgenes de actuación posibles a sabiendas de un escape parcial sobre la visión de los demás.

Comprendemos así la aparición conjunta dentro de este espacio de la serie de locales comerciales descritos, como parte del funcionamiento de *condicionantes socio-históricos* a partir de los cuales se transforman las características de esta *des-aparición* momentánea de los actores en tanto los *devuelve* al funcionamiento ordinario de la vida social: los "*actores*" que en la plaza se *ocultan* hallan circunscritas las posibilidades de que en este movimiento se propicie el *des-ocultamiento* de esa *otra vida* negada cotidianamente. El ocultamiento / des-ocultamiento que contempla la dimensión del disfraz encuentra aquí sólo la primera de sus partes.

El ***inter-territorio*** reconocido en las cuadras anteriores deja su lugar aquí a la instauración de una *configuración espacial* propia e inherente al carnaval, pero conservando residualmente en las veredas propiedades que obtienen su fecundidad del desarrollo ordinario de lo *urbano*: lugar de paso, de tránsito del peatón y/o de cualquier actor que se movilice a través de sus propios medios de locomoción.

Con todo ello el sujeto parece así ir *estructurando* su inclusión dentro del carnaval a partir de un aprendizaje progresivo de las propiedades espaciales dentro de las cuales deberá actuar; las cuadras nro. 3 y nro. 4 contienen un *aparato* mediante el cual diversos elementos parecieran volverse prescindibles como condición para que el carnaval funcione como tal: el aprendizaje mencionado recoge sus frutos aquí, al momento en que la *configuración espacial* del carnaval nos presenta el mismo como instituido al fin.

Reforzando aún más la idea que venimos desarrollando sobre estas dos últimas cuadras, mencionaremos la inexistencia de *grietas voluntarias* a lo largo de ambas cuadras y respecto de la descripción de las demás; como si el carnaval en su movimiento de subversión del orden urbano ejerciera la institución de una *configuración espacial escalonada*, se ejecuta ahora el paso final en medio del cual no tiene lugar el reconocimiento a una de las positividades propias de la planificación de lo urbano – el cruce de calles: práctica del peatón – en medio de una arquitectura que, al tiempo que lo excede, utiliza algunas de las lógicas propias de éste para erigirse como aparato constructor de una *carnavalización* modalizada de la ciudad.

Otras acciones...

Las cuadras 3 y 4 ilustradas como un "*parto*" llevan al encuentro con un espacio que presenta la conjunción de un número amplio de elementos conceptualizados anteriormente, con características a veces diferentes pero funcionando hacia la misma dirección, algunas veces todos al mismo tiempo, otras de forma fragmentada y otras tantas privilegiándose la aparición de unos sobre otros.

Escribimos más atrás que la unificación de ambas cuadras correspondía a la aparición del carnaval funcionando en tanto *arquitectura* de forma *total* respecto de las anteriores, pues bien, recuperando esta proposición haremos hincapié en señalar la aparición aquí de la totalidad de los tipos de desplazamientos tácticos analizados, incluyendo otras pocas encontradas particularmente en este, conjunto a la escena comportamental prevista en el caso de los espacios *afuera* e *inter-territorio*[101].

En términos generales el caudal de cuerpos aumenta respecto de todos los casos anteriores en una proporción considerable.

Ocupándonos primero del ***afuera***, los "*actores*" refuerzan el carácter de las veredas como zona de tránsito, con las diferentes posibilidades en tanto *asentamiento* que presentan a partir de la ubicación de diferentes dispositivos de posesión (cantinas, puestos de venta, etc) utilizados según el *valor de uso* específico a cada uno.

Las hileras descritas en el análisis, que formaban una suerte de *mirador*, adquieren aquí plena concreción: observamos sobre todo en el caso de la primera y segunda de las esquinas el asentamiento de dos o más filas de actores por detrás de los *dispositivos de establecimiento*, orientando los cuerpos hacia el *adentro* y ejerciendo un funcionamiento de *muralla* entre aquél y la visualización que puede ejercerse desde el *afuera* (veredas).

---

[100] Rinesi, Eduardo. Op. Cit.

[101] Los *adelantados* por ejemplo, cuya presencia no se repetía en la cuadra nro. 2, encuentran aquí también su aparición, producto de la presencia menor de *baches* en el *adentro*.

De esta forma se fortalece aún más el sentido y disposición más *abierta* de las veredas como espacio dispuesto para el tránsito de las personas, zona de paseo constante hacia otro lugar y al interior de un territorio público, pero dentro de una escena arquitectónica erigida para la observación como práctica determinante (a diferencia de la cuadra nro. 2, pero con mayores obstáculos que la cuadra nro. 1).

Cabe aclarar también dos cualidades respecto de las veredas utilizadas como zona de tránsito por los "*actores"* del *afuera* (en el marco de un funcionamiento *extra-carnaval*: lugar del peatón); en primer lugar la aparición dentro de la mano izquierda, sobre el largo de las veredas de la plaza pública, de una mayor circulación de cuerpos en donde se propicia el contacto corporal entre sí, los desplazamientos homogéneos pero obstaculizados, ubicados en su mayoría de "*espaldas al desfile*" y en ausencia de interacción más que esta fricción mencionada; todo ello en el marco de la zona que como hemos descrito cuenta con menor iluminación al interior del recorrido total del carnaval.

Como si para los "*actores*" fuese indispensable una pausa en la *exhibición* a cuentas de una posterior reproducción de una escena, un desahogo respecto de la plena exposición que el carnaval les impone en la emergencia de su *configuración espacial*, el *uso* de la plaza como espacio de circulación garantiza una cierta *invisibilidad* de los cuerpos entre sí, en el marco de su disolución dentro de un todo corporal-popular que los excede y al interior de un espacio de mayor oscuridad que los torna difícil de reconocer en medio de una cierta *opacidad*.

Finalizando la indagación del *afuera* observamos sobre la mano derecha de las dos esquinas que presenta esta porción territorial, dos espacios de detención corporal disímiles respecto del sostenimiento de una *observación* hacia el *adentro*:

- la ubicación de grupos detrás de las hileras de personas detenidas sobre los *dispositivos de establecimiento*, entre las que se llevan adelante diálogos como forma de interacción.
- la apropiación de la esquina del Municipio como lugar de asentamiento donde observamos interacciones entre quienes se establecen allí y entre estos y otros "*actores*" que circulan sobre las veredas; éstos adoptan la forma de diálogos, descansos, juegos con nieve, entre los principales, y en parte invierten el funcionamiento de estas como zona de tránsito y locación para la expectación.

Moviéndonos ahora hacia el ***adentro***, hallamos el funcionamiento del total de los ***tipos de desplazamientos*** explicados anteriormente (*adelantados; boqueteros; pelotón; granaderos; vacilantes*[102]) a lo largo de estas últimas dos cuadras, de forma irregular y por momentos hasta conjunta.

Conjuntamente reconocemos un nuevo *tipo de desplazamiento* que agrupa los movimientos de un grupo de "*actores*":

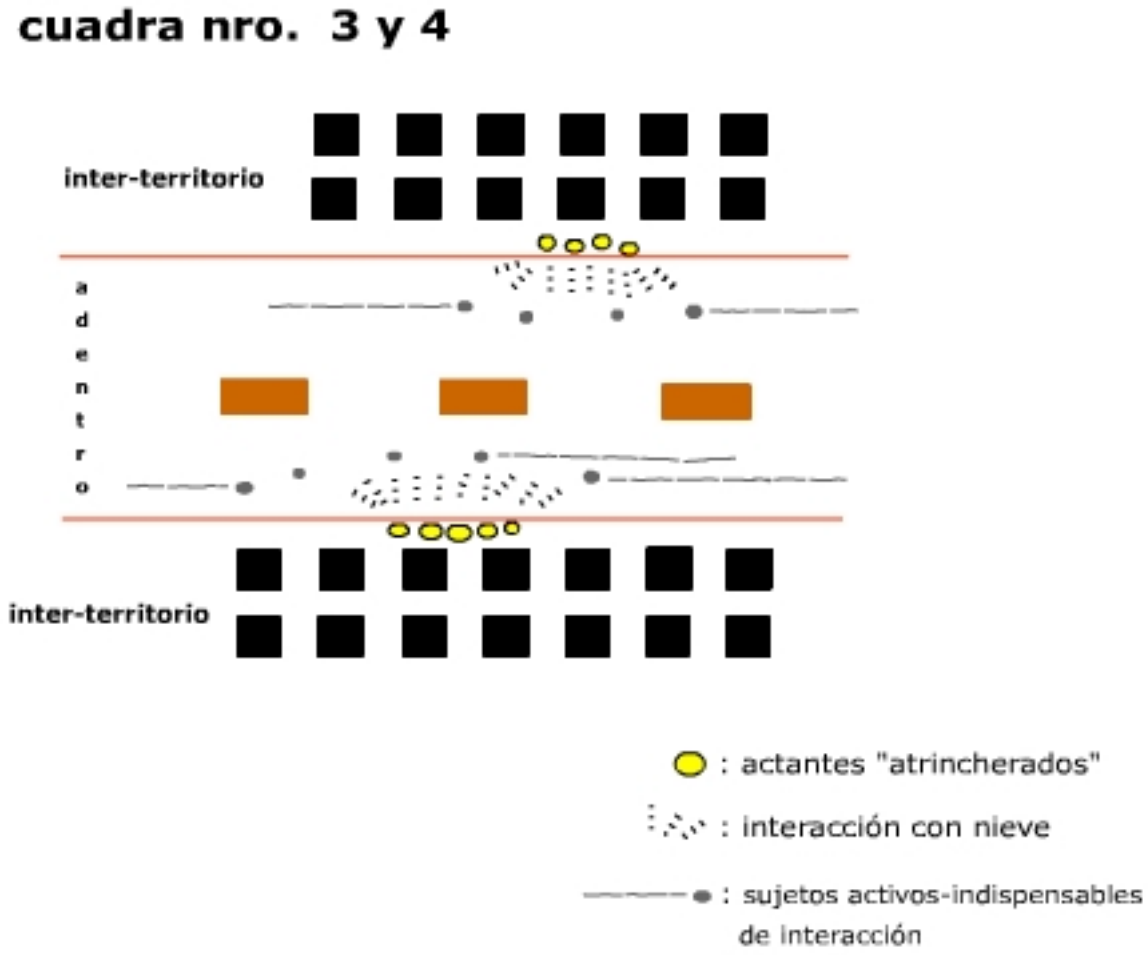
- **Atrincherados:** se trata de desplazamientos que incorporan un grupo, incluyendo generalmente más de dos "*actores*". Su ubicación se halla justo por

[102] Aunque en este caso la apropiación de las mesas como *trincheras* se hace extensiva también a la ubicación del conjunto de mayores parados en el *inter-territorio* o el *afuera*.

detrás de los *dispositivos de división*, casi rozando a los mismos, y dando de frente hacia el *adentro*. La *interacción* propia de esta categoría es la que organiza y justifica su hallazgo; se trata en efecto del juego con nieve en la medida que se ubican generalmente de forma estática en estos espacios ejerciendo un *uso* a modo de resguardo, con el propósito de mojar a aquellos "*actores*" que subvierten la circulación por el *adentro*.

Observamos por ello una apropiación de estos espacios como *propios* y a modo de *zona segura* ante aquellos a quienes se enfrentan en el juego.

Reconocemos además de forma parcial un cierto *estatismo* en los mismos, en tanto ciertos actores individuales de estos grupos suelen ejecutar la circulación propia de los *vacilantes* mediante la cual *invaden* el *adentro* donde recorren un *espacio mental* en el cual se persigue generalmente a una *víctima* del juego con espuma, para regresar por último a esta área donde el grupo se resguarda (y que funciona de forma homóloga a las mesas en el caso de los *vacilantes*).



Permaneciendo en el *adentro*, la presencia de *baches* entre motivos transforma la calle en un espacio dentro del cual hallamos estos desplazamientos *atrincherados* disueltos en el marco de otros más dispersos.

Por otro lado, y más allá de la frecuencia más corta en la aparición de estos *baches,* apreciamos aquí la constancia en las propiedades que hemos descrito

respecto de los "*motivos*" hallados en el *adentro,* con la aparición de dos casos particulares que resulta valioso mencionar para nuestro análisis.

El primero corresponde a la aparición de "vendedores ambulantes" concretados en el nivel de los "*motivos*" en tanto son llamados, invitados a circular por el *adentro*. Estimamos apreciable su mención en la medida que observamos su circulación en los términos de la tipología de desplazamiento "*adelantados*", pero cuya lógica se encuentra alterada en tanto estos *miran* hacia el *inter-territorio*, proponiendo en su accionar una interacción privilegiada con los "*actores*" de aquel en los términos de una transacción comercial.

El segundo corresponde a la aparición de "carros" con "*actores*" disfrazados por encima y alrededor de estos *mirando* también hacia el *afuera y* el *inter-territorio* de forma tal que proponen unas interacciones que incluye diálogos (también gestual), bailes, juego con nieve, todo ello atravesado por una dimensión *de provocación*, un ida y vuelta que intentan instaurar entre ellos y los demás "*actores*".

Resulta trascendente mencionar estos "*motivos*" en cuanto trastocan por otra senda los modos de comunicación que se reproducen constantemente entre el *adentro* / *afuera* y *adentro* / *inter-territorio*, en la medida que se apuesta a la motivación de los "*actores*" de estos últimos como parte activa de una interacción que excede a la *observación* como práctica paradigmática, y que le adhiere una especie de *contagio* entre las acciones efectuadas en el *adentro*, cuyo correlato se traduce en sonrisas, respuestas verbales, gestos, aplausos, bailes, entre otros.

En el caso de esta última porción territorial pudimos observar empero la ilustración de una escena en la cual la emergencia arquitectónica del funcionamiento de un poder restrictivo se conjuga con la invitación a una práctica que en parte rechaza la lógica de *exposición ante la mirada* que vemos privilegiarse, localizada en la *zona de ocultamiento* analizada (plaza pública).

Al ser este el espacio donde el carnaval se constituye en tanto aparato de forma *total*, la aparición conjunta del total de tipos descritos forma parte de una organización interna que en su funcionamiento se ve alterada, burlada y hasta invertida por sus "*actores*", mediante acciones que en ocasiones se nutren de la recuperación de normativas urbanas *extra*-carnaval (el cruce de calles, la concesión de una importancia en términos espaciales al tránsito de vehículos en las calles, por ejemplo).

La emergencia de esta porción del carnaval donde se conjugan casi el total de las prácticas tácticas descritas a lo largo de los demás, impone así rescatar su propia entidad justamente como funcionamiento táctico en el sentido que De Certeau nos enseña. El absolutismo expresado aquí en la aparición formal de un aparato que como positividad rescata la certeza del mirar (con o sin ser visto) y la posibilidad de un ocultamiento tan sólo parcial, obtiene una contrapartida en la aparición de narrativas del espacio escritas con otro sentido, y nutridas de propiedades orientadas en la senda de una concepción carnavalesca, de *retiro* de la vida.

La mirada atenta de una plaza que *respira* un aire de otros tiempos sirve de amparo a estos *usos* del espacio que nos conducen a pensar en un modo de *participación* en el cual no todas las prácticas son resultado inmediato de un papel cuyo guión se encuentra previamente escrito, sino dotándose en su construcción de argumentos propios de *otros textos* que *hablan de otras cosas*.

La *configuración espacial* del carnaval, se erige en los términos que muestra una *configuración epistemológica* actual, aunque contempla en sus actuaciones diferentes formas de *usarla* para sus usuarios, a partir de la cual queda re-definida en su actualización. Las anteriores líneas pretenden dar cuenta de este fenómeno de constante disputa entre las prácticas de unos actores dentro de (y *ante*) un ordenamiento actual que queda en su actualización *dicho de otra manera*.

"... si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, mediante un sitio donde se puede circular) y de prohibiciones (por ejemplo, a consecuencia del muro que impide avanzar), el caminante actualiza algunas de ellas. De ese modo las hace ser tanto como parecer"[103].

[103] De Certeau, Michel. Op. Cit.

¿hablando de participar...

Probaremos aquí revisar algunas de las regularidades encontradas al interior de los discursos de los entrevistados respecto de la problemática de los *cuerpos* y *espacios* dentro del carnaval, los cuales dialogan (según hemos propuesto) con una(s) determina(s) formas de *participar* en el mismo.

Continuando nuestro supuesto según el cual "a diferente(s) construcción(es) de *configuración espacial* dentro del carnaval le corresponden diferentes formas de *participar"*, o lo que es lo mismo, que una *configuración espacial* determinada condiciona la aparición (o no) de una determinada forma de *participar y no otra*, veremos cómo se enuncian discursivamente estas relaciones entre estos dos conceptos – participación / configuración espacial – para los actores abordados[104].

Sin hablar de "participar"...?

Las búsquedas se concretaron entonces sobre una restringida gama de términos dentro de los cuales se encontraba puntualmente la categorización de una determinada forma de "participar" con algunos de sus derivados – participante, participación, entre los primeros – y las modalizaciones que los mismos fueran a presentar[105]. El principio de búsqueda por conjunto de actores que respetáramos dentro del capítulo donde dimos cuenta de la atribución de unas *significaciones* al carnaval, será aquí suspendido desarrollándose exploraciones sobre conjuntos más amplios de discursos, en concordancia con los fines que nos hemos propuesto dentro de este apartado.

La concreción de búsquedas conceptuales comprende como eje la recuperación de diferentes elementos derivados de la *configuración espacial* reconstruida y en base a las diferentes referencias a la temática de lo *espacio-corporal* que encontrábamos en los discursos del capítulo anterior. Con estas exploraciones nos propusimos hallar cómo aparece normalizada la *participación* en el carnaval, acordando para ello con dos argumentos que cobran ahora pleno sentido:

- que la ubicación de diferentes propiedades dentro del desarrollo de la reconstrucción de la configuración espacial efectuada concluye en grillas dentro de las cuales indagar sobre la participación en el carnaval, a partir de la instrumentalización del supuesto que guiara al análisis, enunciado en el apartado anterior;
- que la participación en el carnaval – y las diferentes formas posibles de participar – estaban a priori *condicionadas* por las propiedades de una

[104] Reiteramos la utilización de extractos de entrevistas con dichos actores para la concreción de esta búsqueda conceptual en relación a las alusiones sobre elementos constitutivos de la configuración espacial reconstruida.

[105] Esta elección se fundó en la intención de superación del trabajo expuesto en las VI Jornadas de Investigación en Comunicación mediante el cual fue presentada una proposición general de la conceptualización de la "participación" en el carnaval de esta ciudad, donde se avanzó concretamente sobre la modalización que presentaba este concepto en diferentes discursos de un grupo de actores abordados. "Sobre los cuerpos y espacios en el Carnaval de Lincoln". Menarvino, Bruno. "Sobre los cuerpos y espacios en el carnaval de Lincoln. "VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación". Escuela de Ciencias de la Información. 2002. Córdoba.

determinada configuración espacial intrínseca, pero no únicamente por esta (y, como demostramos hasta aquí: no *condicionadas* sólo parcialmente).

Señalaremos por último que la elección de los términos a buscar comprende por un lado la recuperación de algunos caracterizados dentro de la sistematización realizada anteriormente junto a la regularidad con que algunos de estos fueran apareciendo en exploración sobre los discursos verbales de los entrevistados[106].

Así también, dejaremos en claro aquí que las búsquedas efectuadas en el dentro del *corpus* orientado al *carnaval del pasado* han sido utilizadas toda vez que nos hablen directa o indirectamente del *carnaval actual*, el que aquí verdaderamente nos interesa.

la calle.

Este término se construye en primer lugar de forma inclusiva de un "*nosotros*" situado en el orden de quienes forman parte de las comparsas; esta inclusión no se opera únicamente en términos simbólicos sino que se extiende sobre todo a una determinada espacialidad ocupada, fundada en una relación omnisciente de pertenencia de este "nosotros" al territorio de la calle (Avda. Massey).

El colectivo "*nosotros*" aparece a su vez modalizado en función de dos nudos significantes complementarios que lo acercan repentinamente al ámbito de una emocionalidad particular del carnaval, concretada en la "alegría" que esta ocupación de los actores en esta determinada espacialidad despierta. Esta "alegría si bien es producto de la conjunción de estos actores ubicados en la calle, se actualiza para diferentes sujetos situados al exterior de aquella, que se resume por un concepto hoy utilizado de forma genérica e imprecisa: "la gente".

De esta forma, "la gente" es *receptora* de esta alegría producto de la conjunción entre un espacio que le es ajeno (la calle) ocupado por un conjunto de actores diferentes de estos, y que venimos definiendo como "*motivos*".

El segundo de estos nudos significantes lo constituye la noción de "espectáculo" que ubicamos de forma transversal a esta relación hallada entre un nosotros, la calle y el ofrecimiento, la ofrenda, la "venta" de una alegría.

> *"... dentro de la calle tenemos que vender alegría porque no podemos vender tristeza, mañana es otro día"*. (Alejandra).

Ahora bien, si es que una relación espectacular atraviesa la presencia de estos conceptos centrales a partir de los cuales se normaliza la *participación*, es que existe una disposición tal para que esta lógica pueda ser hallada como regularidad. En este sentido, encontramos términos definidos por oposición que *cargan de sentido* a los hasta aquí sugeridos.

Uno de ellos fue mencionado previamente – "la gente" – pero que aquí se nos presenta en relación de oposición / complementariedad con el concepto madre

[106] Recuperando todo lo dicho, los conceptos madre sobre los cuales fueron realizadas las indagaciones son fundamentalmente tres: "calle", "(a)dentro" y "(a)fuera".

sobre el que avanzamos. En *oposición* en tanto aparece como un territorio cuyo devenir puede y será *alterado* si es ocupado por esta "gente". Así también, otros grupos resumidos en los "jóvenes" y "chicos" resultan fundamentales a la hora de caracterizar la *violación* de una regla territorial establecida, constituyendo entonces una *amenaza* concreta, de posibilidad latente. De esta forma, el colectivo "la gente" y sus derivados aquí – "jóvenes", "chicos" – se enuncian en relación de *oposición* a un territorio formado por una calle destinada, según las designaciones halladas, a ser ocupada por un "nosotros" en el cual ubicamos a los "*motivos*" mencionados.

La operación de *complementariedad* la ubicamos como consecuencia de esta primera proposición: al construirlos / construirse a estos actores como alteradores de un orden interno, se refuerza el carácter de la "calle" como espacio a ser ocupado por otro conjunto de cuerpos, lugar que da como resultado la aparición de un *otro* "nosotros": "*guardianes*" de esta alteración de la calle encontrado en el discurso de un conjunto de jóvenes que circulaban por la plaza de la ciudad.

> *"... a veces nos sacan, nos sacan, nos agarran y nos sacan; dos sogas (hay) una que es para la calle para la vereda que cuidan y otra que están las bastoneras, ahí pasamos pero la gente nos grita entonces cuando pasan nos metemos de nuevo. (...) a veces si cuando están las bastoneras, cuando hay una batucada así con muchos bailarines o como esto las bastoneras, los cabezudos, todas esas cosas no tienen para por ejemplo para pagar al de seguridad o algo así no, podés caminar por la calle" (Joven).*

Frente a los discursos que refieren al *carnaval del pasado*, observamos en primer término la continuidad de algunas de las propiedades halladas anteriormente.

Se refuerza el carácter ya no transversal sino directo entre la calle y el desarrollo de un "espectáculo" que adquiere la forma de un "desfile".

En este caso, como en el anterior, el "nosotros" y su correlato tácito "ellos", varía en función del caso de actor que se pronuncie, de todas maneras, se repite la aparición de la "gente" como actor fundamental en el marco de una suerte de discusión sobre si es mejor o peor, conveniente o no, si implica mayor o menor participación la inclusión de esta en la calle, con argumentos a favor y en contra en uno y otro caso.

El sostén de este debate se encuentra en el reconocimiento y acuerdo en ambas instancias de la ubicación de la "gente" por fuera de la calle – Avda. Massey – constituyendo hoy un elemento *extraño* la presencia de esta en la misma, consecuencia de la construcción (*configuración espacial*) del corso en una única mano[107].

"La aparición del corso de una sola mano cambia todo..." – (Héctor).

[107] Recordemos que el carnaval de Lincoln hasta mediados de la década del '80 contenía una arquitectura interna por la que se efectuaba un *ida y vuelta* de los "*motivos*" como parte del funcionamiento de una "*doble mano*" dentro de esta avenida.

En el caso del conjunto de argumentaciones que propulsan y/o destacan en el *carnaval del pasado* la inclusión de la "gente" dentro de la calle se utilizan enunciados ubicados en una *dimensión anímica*; en este sentido, se justifica el regreso a esta arquitectura interna en la cual la "gente" se situara dentro de la calle como resultado de la búsqueda de una "motivación" determinada traducida en la persecución de una "diversión", "animación", "rompimiento de motivos", todo en el marco de un carácter lúdico fundante.

Dentro de este grupo y, pensamos como consecuencia de las lógicas de posibilidad que fundan según sus propias argumentaciones, se respeta una proposición sobre los "*motivos*" por la que se suprime la relación de distanciamiento entre estos y la "gente" a partir de la promesa de estos primeros en relación de *pertenencia* a la "gente": ya no se trata entonces de "*los motivos y la gente*" sino de "*la gente y sus motivos*". Esta transformación nos remite a una comprensión del carnaval en el sentido de una *fiesta popular,* acertando como uno de sus propósitos la abolición momentánea de la relación de pertenencia, de propiedad individual de lo que se extiende en su interior, signada y reforzada entonces aquí por el desarrollo de un distanciamiento espacial entre "*motivos*" y "*gente*".

El argumento a favor de la *promesa* de pertenencia de los "*motivos*" a la "gente" forma parte de un quiebre en cuanto propiedad privada de un *otro* ("carrocero", "artesano") para asignarles un carácter *público*: la enunciación de esta relación no importa tanto al desarrollo de un *cambio de manos* de los motivos, como su transformación a patrimonio compartido por todos.

> *"... yo siempre voté a favor de que la gente participe, en el medio de la calle junto con sus batucadas, junto con sus cabezudos, me parece que ese es el objetivo de una fiesta carnestolenda, no?"* – (Omar).

Las argumentaciones incluidas en el sentido opuesto consignan la defensa de la calle como ámbito reservado para la ocupación de un grupo determinado de cuerpos, ubicados al interior de lo que definiremos aquí como una *dimensión espectacular* signada por la relación de expectación mediante la cual se supone la presencia de al menos dos partes: una que se expone y otra que expecta, que observa a la primera, y para lo cual es requerimiento una espera, algo que aparece, se acerca y llega al fin ante quien la aguarda.

De esta forma, se profesa una defensa de la expectación como:

- *valor estético*: resumido en la actualización de los conceptos sobre el carnaval como "*lindo*", como *algo* que es para ser "*apreciado*", y en resguardo del "*lucimiento de los motivos*";

- *práctica de ordenamiento*: a partir de la relación de expectación, que como dijimos supone la no ocupación de la calle por todo aquello que no es "*motivo*", se ejerce una contención de un posible "desborde", "invasión" de los cuerpos en este espacio;

- *auto-legitimación en términos de participación*: en función de las implicancias que trae consigo - según la recuperación de diferentes ejemplos del pasado – la ubicación de "*gente*" en la calle, no se conformaría un modo de "*participar*". Este

argumento se incorpora como eje que sirve al sostenimiento y defensa del anterior: si estas prácticas no corresponden a una modalidad de participación, deben ser *vigiladas* en defensa del desarrollo de aquella que surge al interior de los discursos como legítima .

> *"... una mano es lindo digamos, lindo en el sentido si está bien organizado por ejemplo con las sillas en la vereda..."* (Sicurello).
> *"... la gente se mete y se crean los baches aparte no lucís la ropa, no lucís nada, se luce lo que va adentro..."; "... la gente invade la calle y no se puede continuar con el desfile, entonces qué pasa: se queda cortado el corso y se generan baches vacíos entonces la gente que está esperando algo más adelante por ahí una o dos cuadras más adelante que no vienen (los motivos) por el desborde de la gente".* (Integrantes de comparsa).

(A)dentro.

La primera particularidad que encontramos respecto de la enunciación del concepto o referencias a un "adentro", ocurre particularmente al conjunto de discursos de los actores que hemos definido aquí para el trabajo como "*carroceros*"

Arriesgaremos rápidamente que la regularidad sobre este término dentro de los discursos de este conjunto de actores (que como vimos emerge como uno de los fundamentales a la hora de caracterizar el carnaval de Lincoln), forma parte de la conceptualización de su propio rol dentro del carnaval en tanto "*actores*" esenciales de un *adentro*. Es decir, la propia ocupación de este territorio acarrea como primer paso la normalización de algunos de los mecanismos que bien lo sostuvieron o caracterizaron en un pasado, y que lo diferencian entonces de las características que asume en el carnaval actual.

Podríamos aventurar también a modo intuitivo que esta particularidad recaería paralelamente en el establecimiento de una diferenciación con el "*carnaval de dos manos*" en tanto recuperación del cambio en la *configuración espacial* del carnaval actual como una variación fundada según lo *dicho* en la defensa y/o resguardo de los diferentes "*motivos*" asegurando una determinada "proyección total" de la mirada en el centro de lo que ocurre en este *adentro.*

En base a lo enunciado el cambio más brusco de una *configuración espacial* primitiva a la actual (de dos manos a una mano de circulación) recae como consecuencia del cuidado y la defensa de los que definimos como "*motivos*", la enunciación de la variación aflora principalmente al interior de sus discursos en tanto es a quienes más directamente ha afectado en cuanto *víctimas* y, como dijimos, en nombre de quienes se la ha gestionado.

La actualización de un "*adentro*" establece una división primaria en tres ejes o núcleos dentro de los cuales aparece aquél enunciado.

En primer lugar ubicamos la *dimensión espacial* dentro de la cual hallamos puntualmente diferentes modalizaciones respecto de la naturaleza del análisis que venimos realizando aquí; en esta primera dimensión se pone en funcionamiento entonces la inclusión del concepto al interior de lógicas del orden de lo espacial, y

una designación por oposición a un "*otro lado*", hallándose fundamentalmente tres instancias de aparición:

- *clasificación de* "*actores*": la referencia a un cierto número de "*actores*"dentro del carnaval incorpora no azarosamente aquellos que hemos ubicado para el análisis y como variable de constitución de nuestros corpus en un territorio definido como "*adentro*"; se hace referencia a "comparsa", "carrozas" y "reinas" y "gente que organiza".

- *producción*: situado en la dicotomía más extrema entre "hacer y no hacer carrozas", señalando generalmente algún ejemplo en función de algún año en particular. Esta clasificación en uno u otro sentido supone entonces que todos aquellos años que se está *adentro* del carnaval corresponden a una extensión de las instancias de producción de motivos para el mismo y su correlato opuesto: se permanece *afuera* cuando no se alcanza a producirlos.

- *participación*: estamos aquí ante una utilización de la "participación" dentro de una designación normativa del concepto en términos clasificatorios y valorativos. Se hace mención explícita al ejercicio de participar, mientras se reitera la ausencia de participación al momento en que la producción de motivos para el carnaval se detiene.

El concepto de "*participación*" aparece también y por último cercano a otros dos referentes: el primero, una motivación de *vida*, a un "vivirlo" desde *adentro* al carnaval; mientras que el segundo se traduce como consecuencia de una repetición anual en una condición de "hábito": a) propio: a construir carrozas; b) ajeno: tirar nieve, u otros, argumentos ambos recuperados en el desarrollo de la explicación sobre el comportamiento practicado al momento en que no se producen motivos.

> *"... y que reconozco dentro del carnaval, la gente de las comparsas además de la gente y las carrozas y las reinas, se ve que cada uno está en los suyo..."* – (Toco).
> *"... un año que alquilé afuera la carroza me sentí mal en el sentido como ver a los demás (carroceros) y digo como que si yo hubiese estado acá y podría haber sacado un premio..."* – (Leonardo).
> *"... y si lo ves podés conocer gente, si vos sos de Lincoln conocés, pero más allá, si viene gente de afuera, no vas a conocer."* – (Roberto y Carlos).
> *"... tengo que participar haciendo algo porque si no, o sea no es lo mismo para mi porque de chiquito toda la vida estuve metido adentro".*
> *"... el año pasado no hice nada y venía, miraba un rato y me iba, me sentaba adentro de una confitería, no miraba el corso, nada, estaba del otro lado, no participaba, no tiraba nieve no, nada, directamente como que estaba aburrido dentro del corso*". – (Luis).

En términos *valorativos*, esta "*no participación*" supone además la actualización de unas determinadas acciones que (por contraste) no ocurren en los términos en que se ejerce la producción, y que se sitúan todas dentro de un marco de pasividad: "estar", "permanecer", "aburrirse", "no mirar", entre las principales.

Dentro del conjunto de actores que se refieren al *carnaval del pasado* retomaremos también rápidamente las menciones que designan cualidades del *carnaval actual* bien por una referencia directa, bien por oposición con aquel carnaval anterior.

Como primer punto ubicamos una *dimensión nostálgica* mediante la cual se reconstruyen particularidades respecto del carnaval del pasado que nos promueven algunas pistas sobre el actual. Encontramos entonces dentro de esta dimensión dos ejes diferenciados a partir de los cuales se enuncian referencias a la problemática de los cuerpos y espacios:

- *referencia directa a los cuerpos*: se la designa a partir de la aparición regular del colectivo "la gente" que rápidamente y en contraposición a un "nosotros" inclusivo, establece una diferencia (entre los carroceros al menos): los carroceros *no son* "la gente".

"La gente" como recipiente de un cuerpo, como materia física que contempla una extensión determinada, es calificada a partir de la ocupación de un territorio (*adentro*) en el cual, digamos, *sobra*; la toma de este *adentro* por estos cuerpos constituye un elemento *molesto*, que conforma un obstáculo para la circulación.

Así también, este gran cuerpo asentado en el *adentro* y designado como "la gente", es causa y consecuencia de una calificación de "mayor participación" en el carnaval, como consecuencia y punto de referencia de una comparación directa con las prácticas operadas en el *carnaval actual*: antes se participaba *más que ahora*.

- *simetría del goce*: la actualización de un *adentro* trae consigo la proposición de una *simetría* en el disfrute de las prácticas operadas en el carnaval, en relación con su opuesto *afuera*; el *carnaval del pasado* indica una cierta paridad en el goce entre ambos la "gente" y los "motivos" ("*carroceros*", "*comparsa*", etc.) manteniéndose una diferencia cualitativa entre ambos ubicada además en el juego de papeles disímiles, condición para el sostenimiento de una relación particular (por ejemplo, la relación entre un disfrazado y alguien que no lo está y los supuestos que esta conlleva).

Paralelamente ubicamos la convivencia de una *dimensión actual* en medio de la cual se establecen un número más reducido de referencias a nuestra problemática, nucleada dentro de un pasaje de la "*referencia directa a los cuerpos*" anterior, y por medio de la cual se realiza un reconocimiento de los *dispositivos de división* a partir de los cuales se concreta un *adentro* donde "la gente" no debe ingresar, en defensa de una cierta fragilidad y precariedad en las propiedades de los "*motivos*" que ocupan esta área.

De cualquier forma, en las referencias a uno u otro carnaval, la oposición entre dos determinadas *configuraciones espaciales* (doble mano / única mano) atraviesa parcialmente a los discursos abordados, de manera que conforma un eje privilegiado desde el cual son estos producidos.

> *"... adentro del carnaval la gente participaba más por ejemplo mi viejo cuenta antes por ejemplo como el año..., no cuando participé yo de los últimos años sino de antes, se tiraba serpentina...". "... (lo disfrutaba) aquel que adentro porque lo estaba cargando porque no sabía la identidad del disfrazado entonces había una especie de juego entre descubrir quién era el que estaba afuera y el otro no dejarse descubrir porque cambiaba la voz al disfrazarse, existía ese misterio que era lindo".* (Batata).
>
> *"... la gente creo que lo vivía más al corso (25 años atrás), si bien eso era un problema también para nosotros porque era muy difícil circular dentro del corso, dentro del recorrido porque la gente te molestaba o sea si vos ibas con una máscara suelta (...) se hacía dificultoso poder moverse mover dentro del corso". "... no los dejaban circular a los carroceros porque era tanta la cantidad de gente que venía en esa época no se había hecho no una especie de sogas como hay ahora viste para que la gente no se meta dentro del recorrido".* (Gustavo).

(A)fuera.

Respecto de los discursos sobre el *carnaval actual* el "*afuera*" adopta un sentido más o menos sostenido en su enunciación. Podemos ubicar como generalidad una única dimensión que estaría conteniendo entonces a las muchas acepciones asumidas por el mismo, y que repite las características generales de la *dimensión espectacular* caracterizada en el análisis de la aparición de la "*calle*".

De cualquier forma, las cualidades incluidas dentro de esta dimensión que definen en su relación la noción de un *afuera* se alejan en parte de las ubicadas en su primera aparición; encontramos un nivel preferencial de emergencia:

- *situación normal de expectación*: la alteración de la noción de carrocero por el juego del rol de espectador, constituye una *anormalidad* dentro del devenir propio del carnaval; se hace entonces manifiesta la expresión de dificultad que surge como consecuencia de un cambio de roles entre quien produce y quien expecta. Así también, al darse una mención y defensa del mantenimiento de las propiedades intrínsecas de la labor del carrocero, se instituyen como específicas unas determinadas acciones pertenecientes a quien se ubica en el *afuera*, atravesadas todas por una pasividad ya mencionadas más atrás, y manifiestas en el "mirar", "sentarse", "percibir".

Se asignan así características propias a este "*afuera*" en relación a las prácticas que llevan adelante quienes se localizan allí, y producto de la presentación de las mismas dentro de un paisaje de previsibilidad: *normal*.

A su vez, es realizada una alusión a este "*afuera*" como espacio de emergencia de lo ajeno, de algo que está expuesto para alguien pero que no le pertenece.

> *"... como espectador me aburro porque de chiquito que estoy en el tema y no me acostumbro, es una cosa que me resulta difícil verla de afuera y no estar adentro". "... yo me refiero porque ejemplo a que la gente que está sentada afuera por ahí lo ve y dice mirá que creatividad, que lindo y yo no lo veo así porque me gusta crear...". "... después lo que me llama*

> *la atención es cómo mira (la gente) estas cosas (máscaras sueltas, minicarrozas, carrozas), más la gente que es de afuera (de Lincoln).* (Toco).

Dentro de los discursos que señalan un *carnaval del pasado* no encontramos más que escasas menciones de este término, más allá de las incluidas como equivalencia negativa de las modalizaciones que presentaba el concepto de "*adentro*" indagado previamente.

De cualquier forma, y volviendo a destacar la emergencia del *afuera* como elemento necesario para la recuperación y caracterización de un *adentro*, ubicamos el hallazgo de una *dimensión de confort* por medio de la cual se designa la existencia de este *afuera* ("otro lado") con las cualidades que asume actualmente en cuanto a la ubicación de diversos elementos (*dispositivos*) ubicados con el objetivo de ofrecer comodidad al conjunto de *actores* situados discursivamente al interior de este espacio.

> *"... se agregaron las cantinas ahora últimamente viste la venta de alimentos y esas cosas un poco para darle a la gente que viene de afuera a la gente que viene de otro lado, ya se pudieron mesas, sillas y se cobra y se puso una tribuna, se cobra para darle más comodidad a la gente".* (Matrimonio).

Unificando la enunciación de los términos buscados, nos encontramos aquí también dentro de un nivel de *espectacularización* del carnaval mediante el cual se realiza el privilegio de prácticas que promueven una cierta *pasividad* que puede adoptar varias formas.

La aparición del *carnaval pasado* como espacio de *mayor participación* repite en términos generales los hallazgos encontrados dentro del capítulo anterior: el trasfondo de este conjunto de discursos indica la presencia fuerte de una *configuración epistemológica* actual a partir de la cual la *expectación* conformará el nivel adecuado desde donde avanzar en las construcciones, adoptando bien un carácter de conservación bien uno de embate de acuerdo al actor de que se trate.

La construcción discursiva de estos espacios reproduce la escenografía más general del carnaval, continuando el camino privilegiado que indica la emergencia de una *configuración espacial espectacular*. Las actuaciones *tácticas* de los actores que describimos antes no forman parte de lo *dicho*, tal como si el desarrollo de condiciones externas a los mismos (*arquitectura interna*) borrara el trazado de un *carnaval anterior* que en la actualidad se niega a desaparecer completamente por medio del accionar de la corporalidad en el espacio y de los *usos* que de aquella efectúan sus *usuarios*.

cap. 3
(des)enmascararnos.

El carnaval ha sido pensado y estudiado desde muchas perspectivas en la larga tradición de las ciencias sociales; la entrada que propusimos para nuestro abordaje como un modelo de referencia se localizó en los trabajos que Mijail Bajtin[108] ha realizado sobre el carnaval de la Edad Media y el Renacimiento.

El carnaval que estudia el autor era el *símbolo* y la *encarnación de la verdadera fiesta popular y pública*, en parte independiente y en parte oponente –o contrincante". de la Iglesia y del Estado, aunque tolerado por ambas instituciones. Bajtin diferenciaba aquel carnaval de las formas del culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia o el Estado; las incongruencias entre ambas formas creaban y se nutrían a la vez una nueva cosmovisión, una "especie de *dualidad del mundo"*.

El núcleo del carnaval en cuanto festejo se sitúa en la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego, ignorando las clasificación entre *actores* y *espectadores.* El carnaval contiene una noción de "renovación universal" mediante la cual se expresa una huida provisional de los avatares de lo cotidiano.

Carnaval como "liberación transitoria", donde la alienación del individuo desparecía provisionalmente, o bien quedaba suspendida; donde el ocultamiento transitorio de las jerarquías de la "vida cotidiana" o corriente, planteaba una comunicación diferente entre los hombres, de la cual surgirán variadas formas de lenguaje, caracterizadas por la lógica de las "cosas al revés", y "contradictorias"

"Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esa es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia".

Tal como dijimos, el carnaval que el autor estudia acontece en la Edad Media y el Renacimiento, lo que lleva a pensar estas formas de expresión de las culturas populares en la actualidad como transformadas en el seno de mutaciones que las exceden por mucho. Partiendo de esta idea hemos avanzado en el desarrollo de las ideas centrales que guiaron nuestra investigación.

En efecto, nos hemos ocupado de demostrar cómo las variaciones en el desarrollo del carnaval de Lincoln se encuentran agrupadas bajo el manto de una *configuración epistemológica* actual (*moderna*) mediante la cual el *espacio público* aparece organizado según un ordenamiento *espectacular* por medio del cual el ciudadano se constituye como ciudadano en el momento en que se constituye como espectador.

El *ciudadano* dentro de esta escena pasa a ser un actor *pasivo* que se halla *expectante* ante las ofrendas que le depara la construcción de un poder que se *espectacularíza*: el *ciudadano moderno* se encuentra *replegado* a un marco de acción acotado, dentro del cual la *privación* escribe el grueso del guión de su vida social.

Pues bien, dentro de esta *configuración epistemológica* que afecta a todos los estamentos de lo social, hemos descrito de qué forma el carnaval se encuentra lógicamente transformado.

Retomemos entonces qué ocurre con la organización del armado de esta escena en el caso del carnaval de Lincoln, basándonos en la división que adoptó el

[108] Bajtin, Mijail. Op.Cit.

documento entero: dar cuenta de su *significación social* / exploración de lo *espacio-corporal.*

En primer lugar, al interior de los discursos de nuestros entrevistados encontramos la formulación del *carnaval actual* de forma mucho más próxima al correlato que implicaría el marco de esta *configuración* descrita muy brevemente. Efectivamente, encontramos una simbolización de este carnaval como asociado a prácticas que requieren de una *expectación* sobre (y en) el carnaval y el encuentro de un *goce* en aquello, una organización de los discursos por medio de la cual se deja entrever la aparición de un eje de *espectáculo* y la defensa de aquél, entre los principales.

Ahora bien, la construcción de esta(s) *significiación*(es) por parte de nuestros entrevistados sobre el *carnaval actual*, se acompañan de otras que refieren al *carnaval pasado* y que comienzan a proponer una concepción distinta en torno a aquél situada en otro plano bien distinto del actual.

Hemos apuntado entonces que, tratándose de una reconstrucción histórica contemporánea a aquella – y por ende dentro de una *configuración epistemológica* compartida - la referencia de diferentes actores al *carnaval pasado* coloca en varios casos un contraste importante con el *carnaval actual*. En los discursos de los actores abordados, el *carnaval pasado* aparece como regularidad en asociación con una forma de "*carnavalización del carnaval*" (o bien, del *carnaval actual*).

La *carnavalización* aludida irrumpe en el seno de este funcionamiento externo que forja un margen de aparición del festejo (*configuración epistemológica*), pero re-invirtiendo su organización: esta *carnavalización* corre paralelamente (y en otro sentido) por debajo de la *normalización* del espacio público. Se trata entonces de una *carnavalización* en el sentido que fuimos explicando con Bajtin, en la medida que tiene lugar toda vez que se *pone en pausa* el pautado de la cotidianeidad.

La *carnavalización del carnaval pasado* para estos actores juega primero en un lugar ajeno pero, lo que es aún más valioso, en el juego emergen formaciones correspondientes a otro orden que *escribe* transversalmente sobre la organización de una vida social uniforme. Las ideas de *mayor participación* (o de *participación* aisladamente), de *retiro del mundo*, de *romanticismo*, entre otras halladas al interior de los discursos de nuestros entrevistados, aportan un matiz particular a la organización *espectacular* de un poder externo que indica todo el desarrollo de una *configuración epistemológica* actual, en la medida en que son pertenecientes a un orden bien diferente, dentro del cual esta vida *oficial, prevista*, se halla *carnavalizada.*

Resulta interesante pensar por último cómo los discursos analizados - que constituyen una reconstrucción histórica coetánea, o una reconstrucción contemporánea de la historia – ubican un contraste parcial entre ambos carnavales (*carnaval actual*, vinculado a una *expectación; carnaval pasado* asociado con una *participación mayor*), que nos habla de una *memoria histórica* que *significa* al carnaval (viviéndolo imaginariamente) dentro de los cauces de una *tradición carnavalesca* en clave *bajitiniana*. Se trata de un *carnaval* que, en la coexistencia

de una organización contemporánea y una *carnavalización* que la matiza, se *niega* a perder aquello que de *carnaval* justamente tiene.

En el trabajo sobre lo *espacio – corporal* en el *carnaval actual* hicimos notar en primer término de qué forma la reconstrucción de una *configuración espacial* suponía una forma de prolongación notoria respecto del funcionamiento y organización de una maquinara que normaliza el pautado de la cotidianeidad urbana; se trató en este caso de una reconstrucción que derivó en la proposición de diferentes tipos de territorios, espacios disponibles, dispositivos, entre otros, que concebimos como colocados de manera estructurante de una circulación y *uso* del carnaval actual que – tal como hemos desarrollado – se remonta a una primera organización de la *espectacularización*.

Esta concreción del carnaval a modo de *exposición* dispone unas formas de participación ancladas en un eje de *observación* y concretadas por prácticas signadas por una *pasividad* más o menos probada; en efecto, propusimos concebir esta organización también como repetición de una *configuración espacial* actual de la que ya hablamos.

Pero son justamente estas *disposiciones* del aparato del carnaval las que en los *usos* de la espacialidad del mismo son *re-definidas, negadas* y hasta *invertidas*. La sistematización de las últimas dos cuadras del carnaval nos mostraban un aparato funcionando en tanto *arquitectura* de forma *total,* pues bien, resulta notorio que dentro de aquellas podamos haber observado la totalidad de los tipos de desplazamientos tácticos analizados: cuando el carnaval en tanto arquitectura se presenta como *reglamentador* de un orden de forma total, los *usuarios* del mismo *re-invierten* el *uso* propuesto oficialmente para valerse de unos que forman parte de otra configuración que nos reenvía nuevamente a una *carnavalización del carnaval.*

La tipología de desplazamiento presentada, junto con la *subversión* de ciertos dispositivos previstos para funcionar de otra manera, o el *camuflaje* (ahora matizado) del individuo en su aparición dentro de la *configuración espacial* que asume la plaza, dan cuenta de esto que venimos diciendo.

Los usos diferenciales de la espacialidad prevista indican a su vez la utilización de una *licencia* sobre el pautado general en el cual se circunscribe la vida cotidiana del individuo o, en este caso, la cotidianeidad urbano-material: los actores de este carnaval *están allí donde no debe(ría)n, valiéndose de esos espacios de otra forma que difiere a la oficial.*

En otro orden, y como hipótesis metodológica escribimos por último la presencia de un defase entre la aparición de estos *usos tácticos* de la ciudad que nos remontan a pensarlos dentro de una tradición *batjiniana* y el *proceso de simbolización* del carnaval de parte de los actores entrevistados; en el discurso no afloran las apropiaciones tácticas de lo espacial descritas por nosotros.

Hemos dado cuenta así de cómo las *condiciones históricas* (señaladas mediante el concepto de *configuración epistemológica*) descritas dentro de las cuales explicábamos las posibilidades de aparición de este carnaval en cuanto arquitectura

se ven matizadas en las *apropiaciones* que sus *usuarios* realizan de y sobre él, dando como resultado un carnaval que se debate entre la *expectación* como un signo que encuentra unos márgenes propicios de aparición y unos *usos diferenciales* ligados a una *carnavalización del carnaval* actual, que nos remontan a tiempos pasados.

bibliografía consultada.

- Bajtin, Mijail. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais". Alianza Argentina. 1ra Edición. Buenos Aires. 1994.
- Boldori, Rosa. "Un cuento de lispector y las reapropiaciones de Bajtin" en *cuentos en red* (on line). http://cuentosenred.org
- Cocimano, Gabriel Darío. "El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval". Universidad de Buenos Aires. En: **www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html**
- Da Matta, Roberto. "O que faz o brasil, Brasil?". Rocco. Rio de Janeiro. 1984
- Da Matta, Roberto. "Carnavais, malandros e hérois". Guanabara, Río de Janeiro. 1990
- Darnton, Robert.. "La gran matanza de gatos". Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. Pág.82. 1998
- De Certeau, Michel. "La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer". Universidad Iberoamericana. 1ra Edición. 1996.
- Douglas, M., Isherwood, B. En "Los usos de los bienes".
- Eco, Ivanov, Rector. "Carnaval". Fondo de Cultura Económica.. Méjico. 1998
- Foucault, Michel. "La arqueología del saber". Editorial Siglo XXI.. Méjico. 1970
- Goffman, Erving. "La presentación de la persona en la vida cotidiana". Amorrortu editores. Buenos Aires. 1989.
- Harvey, D. "The condition of postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change". Basil Blackwell. EE.UU. 1991.
- Lozano, Elizabeth. "La Ciudad: ¿un mapa nocturno para la comunicación", en *A 10 años de los medios a las mediaciones.* Universidad Central de Bogotá. Colombia. 1997.
- Magariños de Morentín, J. A. "Hacia una semiótica indicial" en *aula semiótica* (on line). http://goto/centro-investigaciones-semioticas.
- Magariños de Morentín, J. A.. "Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica". Edicial. Bs. As. 1996.
- Magariños de Morentín, J. A.. "Manual Operativo para la definición de definiciones contextuales y redes contrastantes". En *Signa* nro. 7. Editorial Separata. 1998.
- Martín, Alicia: "El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes", Cuadernos del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Nº 15.
- Menarvino, Bruno. "Sobre los cuerpos y espacios en el carnaval de Lincoln. "VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación". Escuela de Ciencias de la Información. Córdoba. 2002.
- Ortiz, Renato. "A consciencia fragmentada". Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1980.

- Pardo, Rubén H.. "La problemática del método en ciencias naturales y sociales". en *Metodología de las Ciencias Sociales*. Editorial Biblos. Buenos Aires. 1997.
- Rinesi, Eduardo. "Ciudades, teatros y balcones". Paradiso Ediciones. Buenos Aires. 1994.
- Rojas Soriano, Raúl. "Guía para realizar investigaciones sociales". Editorial Plaza y Valdés. México. 1997.
- Salerno, Estela. "Carnavales Linqueños. Historia de una fiesta popular". Sin editar. Lincoln. 1993.
- Silva Tellez, Armando. "La ciudad como arte". En Revista "Diálogos de la Comunicación", Edición 40. http://www.felafacs.org/dialogos. Setiembre. 1994.
- Silva Tellez, Armando. "La ciudad como comunicación". En Revista "Diálogos de la Comunicación", Edición 23. http://www.felafacs.org/dialogos. Marzo 1989.
- Verón, Eliseo. "Etnografía de una exposición – El buen cuerpo del visitante". Centro Pompidou. Francia. Inédito.
- Williams, Raymond. "Marxismo y literatura". Península. Barcelona. 1980

anexo metodológico.

La siguiente exposición no comporta un ordenamiento lógico en función de las líneas abiertas dentro del texto principal. Se halla organizada según un principio que va desde *lo general a lo particular*, a saber: la investigación en ciencias sociales (y *en semiótica*); la elección de un tipo de metodología; las características generales de las líneas metodológicas utilizadas; las técnicas de recolección del material.

investigar *lo social* (desde *lo social…*).

El universo dentro del cual se dan las relaciones entre los seres humanos *es tal* en tanto que se trata de un *universo de significación*.

El campo de las ciencias sociales tiene entonces como objeto más o menos disperso (y aún en las diferencias que podamos hallar entre múltiples paradigmas posibles) el estudio de lo *social*; acordamos entonces que *lo social* existe toda vez que se encuentre *interpretado* y que de aquella interpretación nazca una *significación* determinada: *significación* y *social* constituyen entonces para nosotros conceptos complementarios (y necesarios) en la medida que no pueden existir de forma separada[109]. El dar cuenta de una *significación* para el carnaval de Lincoln se orienta en este sentido, y conforma un principio epistemológico desde el cual indagamos[110].

Podemos referir muy escuetamente dos amplias tradiciones dentro de las ciencias sociales (sin entrar en variaciones internas) que han abordado la tensión entre ambos conceptos: por un lado la que hace foco en las (*super)estructuras,* por otro lado una que hace foco en el *sujeto*.

En los márgenes del problema mencionado – *so pena* de correr el riesgo de ser demasiado abruptos – no se trata ni por un lado de asignarle a los sentidos del mundo una conexión con otras instancias externas y respecto de alguna de las cuales su actualización *dependerá*: *sentido* devenido de un núcleo externo al que ocupará el distinguido (y último) espacio de locación de un *sentido* siempre previo; ni tampoco se trata de convenir en que el mundo de las *significaciones* esté (in)subordinado a todo núcleo explicativo (y regenerador) para lo cual el concepto de *interpretaciones* será el privilegiado para avanzar.

Ni uno ni otro camino, ni la indagación sobre un fenómeno[111] del cual (pre)suponemos unas explicaciones exteriores a aquel y de las cuales el *sentido* se nos presenta como *sujetado*; ni la exploración de unas *significaciones* desraizadas de todo asentamiento estructural anterior que las trastoca.

---

[109] El debate en el seno de la tensión inherente a ambos conceptos (o bien, y en su forma más precaria: el *mundo* y los *significados* de aquel) excede los márgenes de este trabajo; empero aspiramos a que el camino adoptado constituya en sí una respuesta en términos de elección de un camino posible para saldar dicha tensión.

[110] En otro nivel muy distinto se encuentran las búsquedas específicas que durante el trabajo pudiéramos hacer sobre el término "*significación*", comprendido allí según el valor que se le atribuye en el lenguaje ordinario: "*simbolización*".

El análisis efectuado se encuadra dentro de la comprensión de que las *significaciones* no pueden considerarse una instancia entre otras, en cuanto – ampliando el primer argumento que nos ocupara – el acceso a la comprensión del universo de lo humano es analizar las *significaciones* que organizan el mundo, para lograr observar de qué forma lo social logra estructurarse, (sin recurrir en una inversión de los conceptos que altere el producto desde las estructuras a su correlato opuesto, también producto de un exceso que devendrá en absolutismo).

Se trata entonces de entender que es el estudio de la *dinámica de producción y reconocimiento de los discursos sociales*[112] lo que debería acercarnos a una comprensión del mundo social (mundo que de por si constituye un *universo de significación*).

Dentro de esta perspectiva más general señalaremos muy brevemente cuál es el lugar que puede otorgársele a la semiótica, y en función de situar nuestra entrada epistemológica al problema.

A este respecto, tomamos a Magariños de Morentín para hacer notar que "... el tema fundamental y crítico de la Teoría Semiótica está constituido por la recuperación de la memoria semiótica; es decir, por la recuperación de las relaciones de contradicción que subyacen en los enunciados vigentes en determinada sociedad y por la detección, en esos mismos actuales enunciados, de las relaciones de contradicción que conducirán a posteriores superaciones, o sea, al establecimiento de nuevas significaciones que habrán de ser atribuidas a un determinado fenómeno en estudio. La Teoría Semiótica no se propone, por tanto, cuestionar la verdad de un determinado enunciado o de la significación atribuida a un determinado referente, sino establecer la eficacia de su efectiva presencia en un concreto momento histórico; ni, simétricamente, se propone constituirse en una gnoseología del error, sino establecer la diferencia existente entre los diversos sistemas de enunciados que compiten la pretensión de atribuirle significado al supuesto fenómeno en estudio"[113].

Metodologías de análisis.

Optamos por una doble entrada metodológica al problema, siempre de acuerdo con los principios más generales desarrollados anteriormente. Ambas entradas comportan un criterio cualitativo, en función del cumplimiento de los fines perseguidos.

1. **Análisis del Discurso**. En primer lugar, nos situamos dentro del análisis del discurso, y dentro de este campo general, seguiremos el desarrollo metodológico elaborado por Magariños de Morentín.

El análisis en semiótica implica acordar en que el objeto de conocimiento de una investigación social son los *discursos sociales*, a partir de los cuales determinado conjunto de personas de una determinada sociedad – y en un momento determinado de su historia - representan / interpretan los fenómenos que

[111] La elección no es azarosa: acordamos en este análisis por fenómeno "*toda configuración resultante de cualquier aplicación (intuitiva o profesional) de la facultad de semiosis"*. Magariños de Morentín, Juan. Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica. Edicial, Buenos Aires.
[112] Verón, Eliseo. 1998. La semiosis social. Gedisa. Barcelona.
[113] Magariños de Morentín, Juan. Op. Cit.

forman parte de su entorno, intentando describir las (relaciones entre las) reglas mediante las cuales aquellas se gestan.

Pues bien, y a partir de ello, el recurso a esta metodología de análisis impone la producción de un número determinado de instancias, como parte del funcionamiento de *operaciones* específicas en este caso a una semiosis verbal.

"La semiótica aplicada al análisis propone un discurso tal que, utilizando determinadas *operaciones analíticas* unívocamente definidas e inequívocamente aplicables, es eficaz para establecer la existencia y las cualidades del significado históricamente atribuido a determinada entidad, idea o comportamiento, o la inexistencia del significado opuesto y la identificación, a través de la detección de otras cualidades alternativas, de otro u otros significados históricamente posibles. En definitiva, *la semiótica aplicada al análisis interviene y es eficaz para reconstruir el proceso de atribución de significado que dio existencia social a un fenómeno*"[114].

Mostraremos muy sintéticamente en qué consisten aquellas *operaciones* aplicadas a los discursos:

a) **Procesamiento de la información**: consiste en la elaboración de *definiciones contextuales* según el criterio del mínimo sintáctico y semántico para poder observar luego, en cada uno de los conjuntos de discursos considerados, qué referentes se construyen vinculados al carnaval, y el modo en que se lo hace. Los términos y las distintas modalizaciones que pueden recibir se obtienen de la consideración de lo *efectivamente dicho*[115] por los actores entrevistados.
Previo a este paso se lleva a cabo el proceso de *normalización* mediante el cual se *trata* al texto surgido de la desgrabación de entrevistas según una *interpretación semántica* del analista que posibilite "el añadido o eliminación (...) de términos o expresiones consideradas respectivamente procedentes o improcedentes de acuerdo con la interpretación" aludida, y luego, el de *segmentación* mediante el cual procedemos a "disponer de las partes de un texto que se consideran básicas o elementales (...) para la construcción de la significación"[116].
Daremos un ejemplo de (de)construcción de un texto ya *segmentado* y *normalizado* en *definiciones contextuales*:

Entrevista: *"Y, el carnaval es una esperanza, para, yo lo tomo que como es una esperanza viste, hoy por ejemplo estaba, estem..., se pronosticaba un cacerolazo adentro del carnaval, sería una cosa que empañaba un poco la fiesta que, lo que nosotros queremos brindar el cacerolazo lo empañaba.* "

Definiciones Contextuales:

- *CARNAVAL aquel que es una esperanza para (= pasista) #*
- *CARNAVAL aquel al que yo lo tomo como una esperanza viste*
- *CARNAVAL aquel donde hoy por ejemplo se pronosticaba un cacerolazo adentro que /: si se hacía/ sería una cosa que empañaba un poco la fiesta (= el carnaval).*

[114] Idem.
[115] Foucault, Michel. La arqueología del saber...
[116] Magariños de Morentín, Juan. "Manual Operativo para la definición de definiciones contextuales y redes contrastantes". En *Signa* nro. 7. Editorial Separata. 1998.

- *CARNAVAL aquel al que un cacerolazo adentro sería una cosa que empañaba un poco la fiesta.*

b) **Elaboración de *conjuntos de enunciados* y *redes de enunciados***: el desarrollo de ambas instancias consiste en poner en funcionamiento aquello que designan (construcción de conjuntos y redes de enunciado), en función del trabajo sobre las *definiciones contextuales* ya confeccionadas[117]. Con la realización de estas instancias se intenta instrumentalizar el concepto de *Formaciones Discursivas* de M. Foucault[118], es decir, se busca reconocer cuáles son las formas vigentes (en un sector de la sociedad) para construir una(s) determinada(s) significación del carnaval de Lincoln; y, con la contrastación entre ellas, analizar las relaciones y, probablemente, las oposiciones existentes. Reconocer las *Formaciones Discursivas* vigentes en una determinada sociedad en un cierto período significa dar cuenta de las regularidades que, en la dispersión de tales *formaciones*, permite la formación de *objetos*, de *modalidades enunciativas*, de *conceptos* y de *estrategias temáticas.*

2) **Cuerpos y espacios.** Dentro de este apartado no se trata de cumplir la aplicación de *operaciones* conocidas sobre un "*corpus*" determinado, cuanto de un nivel de análisis *proposicional*.

En efecto, nuestra intención es *proyectar* algunas líneas nuevas para una entrada a esta problemática, de allí que no utilicemos un marco teórico-metodológico específico e invariable para adentrarnos en la indagación.

Nos valdremos aquí de múltiples aportes que diversos autores puedan proponernos al respecto del estudio del espacio, los cuerpos y las apropiaciones y ocupaciones de aquel.

La indagación supone en primer término la reflexión respecto de lo que definiéramos como *configuración espacial* interna y específica al *carnaval actual*, logrando una sistematización (re-construcción) de la misma según una técnica de observación no participante.

En segundo lugar, enfocamos nuestra mirada sobre las *apropiaciones* y *ocupaciones* que los actores identificados efectúan de aquella *configuración espacial* ya sistematizada, intentando clasificar desplazamientos, observar las relaciones que entablan entre sí, el *uso* de los espacios, el *diálogo* constante con los dispositivos reconocidos, entre otros tantos, y en el marco siempre de un contraste respecto de la primer parte del análisis.

Nos proponemos, entonces que el análisis desarrollado pueda *proyectar* ciertas herramientas a partir de las cuales lograr *entrar* a problemas como el que nos

[117] Esta instancia supuso la conformación de bases de datos relacionales en un programa de computación (software NUD*IST 4.0) mediante la incorporación de la información emergente de los pasos previos, con el fin de alcanzar un rápido procesamiento de la misma por su intermedio. Este software no aporta una reflexión y/o análisis sobre la información con la que trabajamos, sino que sirve para acelerar el armado de *nodos* conceptuales permitiéndonos lograr una más veloz producción del contraste entre los corpus abordados.
[118] Focault, M. La arqueología del saber. S. XXI. Méjico. 1998.

ocupa aquí. Los avances que procuramos en esta dirección podrán apreciarse en el desarrollo del análisis, en el cuerpo central del trabajo.

técnicas de recolección: *construcción de los corpus de análisis, algunas decisiones tomadas y los porqué de aquellas...*

1) **Análisis del discurso.**

Para este caso, y en relación a los requerimientos expresos de nuestra metodología de análisis (en concordancia con las operaciones planeadas), utilizamos *entrevistas semi-estructuradas* como técnica de recolección del material y construcción de los dos corpus discursivos con los cuales trabajamos.

Se partió en todos los casos de una pregunta general para indagar luego sobre aspectos más particulares que fueran apareciendo en los propios dichos del entrevistado, estructurando dos dimensiones internas: una más general sobre la cual luego ahondar y/o repreguntar; otra más particular, inclinada al reconocimiento individual y/o colectivo de actores, espacios, dispositivos y situaciones dentro del carnaval.

La muestra comprendió 32 casos diferentes, con una duración promedio de las entrevistas de entre 7 y 10 minutos cada una.

Constitución de los corpus.

Sobre el Carnaval Actual.

La "actualidad" de estos discursos viene dada por la necesidad de que fueran *efectivamente dichos* durante el desarrollo de los festejos del carnaval del año 2002.

En función de este aspecto, se pueden mencionar dos elementos fundamentales tenidos en cuenta para la consecución del mismo:

Urgencia: la recurrencia con que es organizado el carnaval – una vez al año – hubiera requerido aguardar al próximo año para realizar una etapa del total del trabajo de campo, situación que habría retrasado el desarrollo de la investigación además de desplazarla de sus cauces originales.

Relevancia: teniendo en cuenta que el primer *corpus* de entrevistas conformaba el de mayor peso conceptual a la hora de establecer el contraste con el que se refiere al *carnaval pasado*, se sostuvo que los resultados que se fueran obteniendo en el tratamiento de los discursos que componen el mismo podrían arrojar algunas pistas para el abordaje del segundo.

Las entrevistas fueron realizadas *in acto, dentro* del propio carnaval; se derivan de allí una serie de aperturas y restricciones que se mencionarán ligeramente - algunas asumidas en la propia planificación, otras surgidas una vez realizadas las entrevistas – como una referencia a las diferentes opciones que se creyeron convenientes elegir en torno a las mismas.

La **posibilidad** fundamental deviene de la consideración misma del carnaval en cuanto desaparición provisoria de la alienación del individuo, alienación que quedaría *suspendida*. El carnaval planteaba en teoría un espacio de comunicación diferente entre las personas, de la cual surgirán variadas formas de lenguaje, caracterizadas por la lógica de las *cosas al revés*, y *contradictorias*.

Realizar las entrevistas *in acto* nos permitía entonces respetar la fidelidad de unos discursos que deberían ser captados allí mismo, en el propio acontecer (*vivir*)

de esa *libertad transitoria* sentida *colectivamente*. Por el contrario, la concreción de este primer cuerpo de entrevistas *fuera* del carnaval, conduciría tentativamente el discurso de los entrevistados hacia un cauce marcado por la singularidad por sobre la colectividad – cambio de escenario: hogar del entrevistado, u otro –, y la cotidianeidad por sobre cierta suspensión de lo habitual – eje temporal: por fuera del festejo.

Las **restricciones** que esta elección suponía, no eran empero pocas; mencionaremos la duración de las entrevistas como el aspecto primordial: el mismo desarrollo del carnaval implicaba el contar con entrevistas de una duración de no más de 10 minutos por cada una, intentando rescatar así la novedad propia de la dinámica del entrevistado dentro del festejo. La prolongación de las mismas en un período superior al citado habría aportado mayor incidencia a nuestra condición de investigador colocándonos como un elemento o presencia *extraña* dentro del contexto[119] [120].

Por otra parte, la definición de aquellos *actores* que fueran abordados fue realizada en base a la elección de cuatro variables diferenciables por los cuales los clasificamos[121]. La construcción de dicho árbol conceptual hace mención, a su vez, de algunos de los fundamentos sobre los cuales se avanzó en el análisis de la problemática de la *ocupación* y *apropiación* de espacios dentro del carnaval.

[119] En el sentido de pensar al carnaval como "situación colectiva", por sobre la entrevista como "situación individual", y a la misma y compleja dinámica de los diferentes actores en el carnaval, la cual se vería obligadamente *detenida* durante un período inusualmente prolongado de tiempo a razón del desarrollo de nuestras entrevistas.

[120] Esto no excluye el desarrollo de una *reflexividad* sobre la función en cuanto analista del fenómeno, todo lo cual ayudó mantenernos apartados del papel de *nativo* del espacio donde se tiene lugar el fenómeno.

[121] El cuadro fue válido a su vez para la constitución de un árbol de nodos dentro del software Nud*ist 4.0, utilizado para las búsquedas conceptuales, en el cual se fueron ubicando los diferentes enunciados sobre los cuales se llevara a cabo la misma.

Sobre el Carnaval Pasado.

El período de realización de las entrevistas abarcó entre junio y setiembre de 2002, decisión que concuerda con el intento por escapar a la posibilidad de que la cercanía temporal respecto de la finalización del carnaval de ese año, se transformara en un aspecto que se manifieste bien latente o explícitamente en unos discursos cuyo curso debería remitirse no a un tiempo presente sino al recuerdo actualizado de situaciones que forman parte del pasado[122].

Para la diagramación de las mismas nos basamos en la efectuada para el primer conjunto de entrevistas, adaptándolo a los objetivos perseguidos en este caso e intentando eludir posibles riesgos tales como: perder de vista distintos aspectos que el propio objeto de estudio fue poniendo en cuestión, establecer una observación constante del material que se iba produciendo, la problematización y re-elaboración de aquellos desaciertos concernientes al planeamiento y confección de las entrevistas que emergieran de la realización de ambos conjuntos.

En cuanto a las **posibilidades** que este segundo conjunto de discursos implicaba se podría mencionar en primer lugar la situación de entrevista, signada

[122] No se afirma aquí que, mediante esta decisión, se haya logrado sortear completamente esta posibilidad, empero el optar por establecer una distancia temporal entre uno y otro conjunto de entrevistas conforma un expreso intento por escapar a dicho riesgo.

por el escenario donde las mismas acontecieron. El apartarse de una escena – el carnaval, instaura en la relación de entrevista una cercanía comunicacional donde el entrevistado efectúa un acuerdo tácito de diálogo sobre un determinado tema con el entrevistador, privilegiándose fundamentalmente la realización de esta actividad por sobre otras.

Los escenarios de entrevista elegidos buscaron la mayor privacidad posible – hogar del entrevistado, oficina de trabajo, entre los principales – por lo cual la extensión de las mismas pudo prolongarse considerablemente respecto de las primeras, razón que llevó a delimitar una muestra menor de casos: 12.

Sobre las **restricciones** que este segundo corpus supuso, se manifiestan en primer caso las propiedades de los discursos construidos: se trata de un conjunto de entrevistas con un eje forjado en una etapa histórica del desarrollo del carnaval, y la recuperación que cada actor efectuara de aquella. De allí que necesariamente trataba de reconstrucciones históricas que la memoria del entrevistado podía efectuar a partir de recuerdos ordenados sobre (y del) carnaval – vivencias, comentarios, lecturas, imágenes, entre otros posibles[123].

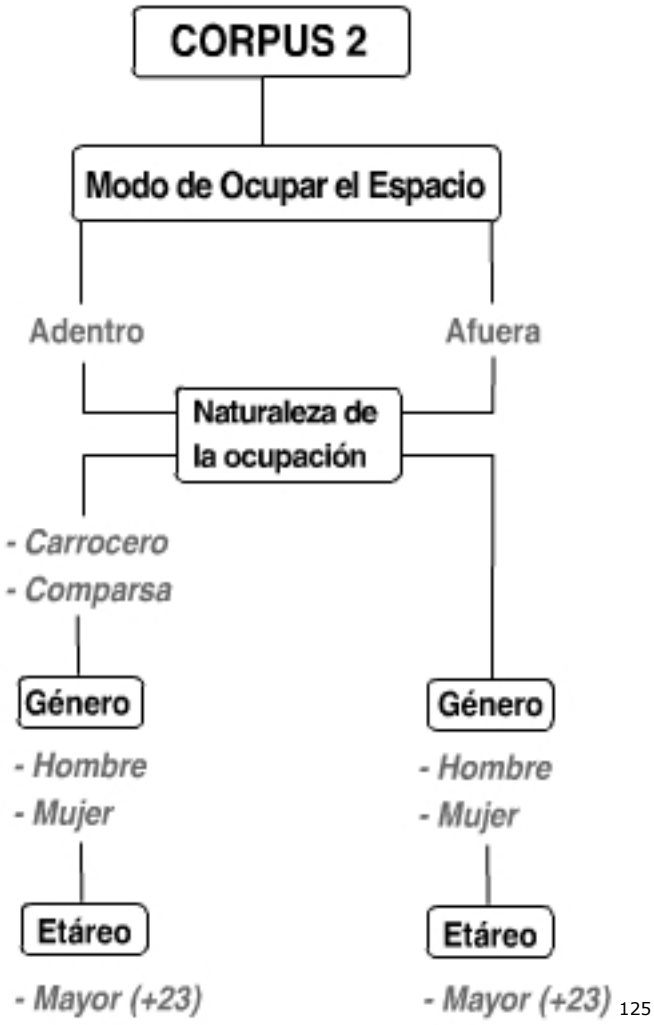
Esta condición recayó en una diagramación más *abierta* de las entrevistas en relación a las correspondientes al *carnaval actual*. En tanto se llegaría a la producción de discursos – doblemente - estructurados, se pretendió lograr el menor grado de condicionamiento posible de los mismos, desde la propia elección de las herramientas metodológicas. La técnica utilizada fue entonces la de *entrevistas semi-estructuradas*, con una pauta básica y más general a seguir.

Los 12 casos que conforman la muestra presentan una duración promedio de entre 10 y 25 minutos cada una.

Para el abordaje de actores nos basamos en las variables establecidas para el primer caso, aunque se omitieran algunas en función de los objetivos buscados para la construcción de este segundo corpus, de naturaleza disímil tal como venimos explicando hasta aquí[124].

[123] Aunque no constituya éste un ámbito a estudiar en la presente investigación, asumimos que aquellos recuerdos emergentes en los discursos de los actores forman parte – y son resultado - de un doble proceso de estructuración: desde la propia psiquis del actor / en el propio discurso construido.

[124] Dichas variables fueron retomadas también para la construcción del *carnaval pasado* dentro del árbol de nodos diagramado en el software Nud*ist 4.0, utilizado para las búsquedas conceptuales ya mencionadas antes en nota al pie.



125

2) **Cuerpos y espacios.**

En relación a los objetivos propuestos, y en concordancia la entidad *proyectual* que pretendemos tenga el mismo, daremos algunas características muy generales sobre las instancias que fuimos cumpliendo para el avance en el trabajo.

Constitución del corpus.

Siguiendo los objetivos para esta etapa del trabajo, se llevó a cabo la constitución de un corpus de trabajo correspondiente al registro audiovisual sobre el *carnaval actual*. Así también, fueron seleccionados algunos extractos de material audiovisual correspondiente a la transmisión en vivo del carnaval que realiza el canal local de la ciudad de Lincoln, para su utilización a modo ilustrativo, y siempre que se enmarcara dentro de algunas de las propiedades que contemplara la construcción de corpus fundamental[126].

[125] La omisión de la variable "Naturaleza de la ocupación" se efectúa como variante derivada del cambio de escenario de entrevista (del carnaval a un espacio privado); mientras que la ausencia del criterio etáreo por el cual definiéramos actores "Jóvenes (-23)" en el C-1, se enmarca aquí en la necesidad de abordar personas de esta edad (+23) como mínimo, para indagar sobre un *carnaval pasado.*

[126] Lógicamente, la relevancia otorgada al mismo comporta un nivel mucho menor (dijimos, *ilustrativo*), en cuanto se tratan de registros no sistematizados.

Propiedades del registro.

El material sobre el cual hemos trabajado fue recuperado según el intento por una aproximación lo más *desnaturalizada* posible respecto del objeto de estudio, traducida en las propiedades que acarreara el mismo.

La recolección del material fue realizada a partir de una técnica de registro audiovisual con características específicas:

- Registro de material bruto con planos generales del carnaval.
- Cámara ubicada en sitios situados por encima de la iluminación misma del carnaval (balcones, terrazas, techos, etc).
- Efectuado con una *cámara fija*, que fue variando los planos generales para abarcar diferentes espacios, pero permaneciendo entre 5 a 15min. en cada uno de los mismos.
- Buscando que, mediante el visionado total del material, sea posible un reconocimiento del espacio general que contiene el carnaval[127].

Nos concentramos entonces en la búsqueda de un material que nos permitiera una visión de espacios extensos dentro del carnaval en pos de conservar una concordancia respecto de la confección de una sistematización espacial (*configuración espacial*), dentro de la cual abarcar ocupaciones y apropiaciones de aquellos por parte de diferentes conjuntos de actores (e intentando establecer múltiples ordenamientos).

La utilización de esta técnica nos permitió alcanzar una visualización de territorios amplios dentro del carnaval, pudiendo observar diferentes *regularidades* al interior de los mismos en base al estatismo de los planos junto a su duración más o menos prolongada.

[127] Recordemos que la característica de este material fue descrita dentro del trabajo como un *dar la espalda al desfile* - parafraseando a Verón.